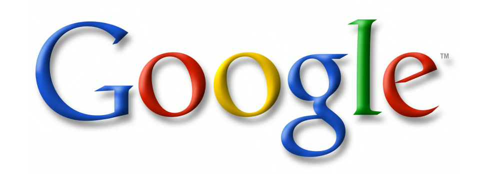






HISTOIRE

DES

LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur (section de la librairie) en mai 1876.

DU MÊME AUTEUR :

PRÉCIS HISTORIQUE ET CHRONOLOGIQUE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Un volume in-18, sixième édition. Paris, Delagrave. Prix : 3 francs.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

HISTOIRE

DES

LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

PAR

ALFRED BOUGEAULT

TOME TROISIÈME

LITTÉRATURE ITALIENNE

LITTÉRATURE ESPAGNOLE — LITTÉRATURE PORTUGAISE

LITTÉRATURE GRECQUE MODERNE



PARIS

E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

10, RUE GARANCIÈRE, 10

1876

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ITALIENNE

CHAPITRE PREMIER.

DES ORIGINES JUSQU'A DANTE.

Origine et formation de la langue italienne. — Roman rustique. — Influence de l'Église sur les lettres et la civilisation. — Grégoire le Grand. — Saint Benoît de Nursie et les moines bénédictins. — Charlemagne et ses successeurs en Italie. — Les empereurs allemands en Italie. — Grégoire VII. — Guelfes et Gibelins. — Frédéric II en Sicile : poëtes de sa cour. — Ciullo. — Les troubadours en Italie. — État de la langue italienne au douzième siècle. — Premiers poëtes : Odo et Guido delle Colonne, Jacopo da Lentino, Onesto, Falcacchiero, Guido Guinicelli. — Dante de Majano. — Guido Cavalcanti. — Saint François d'Assise. — Influence française. — Brunetto Latini. — Martino Canale. — Spinello. — Les Malispini. — Dino Compagni. — Écrivains latins : Giovanni. — Innocent III. — Saint Thomas d'Aquin. — Saint Bonaventure. — Jurisprudence. — Jean de Vicence. — Accurse.

La langue italienne procède directement du latin; c'est un fait qui n'a pas besoin d'être prouvé. Mais entre l'âge classique et pur de ce dernier, qu'on s'accorde à placer au temps d'Auguste, et la formation définitive de l'autre, qui a lieu vers le treizième siècle, il y a toute la période

de la décadence romaine, les invasions barbares, l'organisation des divers peuples d'Italie, et les guerres contre l'empire germanique; ces douze siècles nous font donc assister à tout un travail de décomposition et de recomposition, sort ordinaire des idiomes vivants, dont pas un ne peut échapper à cette loi fatale : rien d'immuable dans ce qui vit de la vie humaine, rien de ce qui est né ne peut échapper à la mort.

Nous n'irons point chercher la langue italienne dans ses origines latines, ni remonter aux peuples primitifs de la Péninsule italique; ce travail d'érudition est en dehors de notre sujet, et n'aurait qu'un attrait médiocre; il appartient plutôt à l'histoire qu'à la littérature.

Dès les premiers siècles de notre ère, le latin s'altère par l'usage, et les meilleurs écrivains nous en fournissent la preuve. Si l'empire romain étendait sa puissance, ses lois et sa langue aux extrémités du monde, il perdait peu à peu son unité par l'excès même de sa grandeur, et la langue se laissait pénétrer insensiblement par des éléments étrangers. La Gaule, l'Espagne, l'Afrique fournissaient à Rome leur contingent d'écrivains, mais ce n'était plus avec la pureté de langage de la mère patrie. Ce fut bien pis quand les Barbares, de gré ou de force, eurent franchi les barrières de l'empire, quant ils eurent ébranlé ce colosse vermoulu, quand l'Italie eut subi les ravages des Wisigoths d'Alaric, des Hérules d'Odoacre, des Ostrogoths de Théodoric[1]; la confusion se mit partout; ce fut un naufrage général des arts, des lettres, des lois, de la civilisation antique : le mélange ne produisit que le chaos, En vain Théodoric, fasciné par l'éclat de la culture

[1] L'Italie subit sept invasions barbares en moins de deux siècles (404-569).

romaine, essaya de la soutenir, de la raviver, en y soumettant son peuple; il fut impuissant à cette tâche, et l'arianisme vint paralyser ses efforts. L'invasion des cruels Lombards (568) compléta la ruine du pays, et deux siècles de dévastations, de guerres, de fureurs, qui en furent la suite, firent presque disparaître les traces de l'antique civilisation.

« Du cinquième au dixième siècle, dit Sismondi, et d'un bout à l'autre de l'Europe, des races différentes et toujours nouvelles se mêlèrent sans cesse sans se confondre; chaque village, chaque hameau contenait quelque conquérant teutonique, quelques-uns de ces soldats barbares, et quelques vassaux, restes du peuple vaincu... Ignorant les uns et les autres tout principe de grammaire générale, ils ne songeaient point à étudier la langue de leurs ennemis, ils s'accoutumaient seulement à entendre réciproquement le jargon dans lequel ils cherchaient à se rencontrer. »

Ainsi naquirent ces langues composites, mélange de divers idiomes, plus ou moins altérés, selon les éléments qui s'y trouvèrent introduits, et qui forment ce qu'on appelle aujourd'hui les langues néo-latines; l'italien, le français, l'espagnol, le portugais, le valaque, sont les produits des langues germaniques ou celtiques greffées sur le latin. La langue intermédiaire, le jargon plus ou moins barbare qui parut vers le neuvième siècle dans quelques monuments écrits, et qui était la langue courante du peuple, se nomme le *Roman rustique*.

Le latin n'était point mort, il est vrai; il avait une trop puissante vitalité, trop de chefs-d'œuvre littéraires pour tomber dans l'oubli. Il se conserva à l'ombre de l'Église et dans les monastères, derniers sanctuaires des lettres,

respectés par les barbares eux-mêmes, qui furent bientôt soumis au joug de la Foi. En Italie, le latin résista mieux que partout ailleurs à la barbarie de l'invasion; cela se comprend; il était sur sa terre natale; il y avait poussé de profondes racines; quoique corrompu, on le parlait encore, et il lui fallut plusieurs siècles pour se convertir en un idiome nouveau, plus sembable au latin que les autres langues romanes, et plus propre à servir à une renaissance littéraire. Ce n'est qu'au douzième siècle que la langue populaire paraît fixée et définitivement séparée du latin; le peuple ne comprenait plus la langue antique, et l'on en voit la preuve dans ce fait, qu'un évêque de Padoue était obligé d'expliquer en idiome vulgaire, *en italien,* une homélie que venait de prononcer en latin l'évêque d'Aquilée.

Du reste, les deux langues tirèrent simultanément avantage de cette scission définitive. Le latin, devenu la langue de la science, des écoles, des universités, se raviva et s'épura en remontant aux sources, aux chefs-d'œuvre de l'antiquité, tandis que l'italien prit des formes grammaticales plus arrêtées, et se trouva prêt à servir à la poésie, quand il fut en contact avec celle des troubadours de la Provence.

Nous avons dit que l'Église fut la sauvegarde des lettres et des débris de la civilisation antique pendant cette crise de la barbarie qui faillit les emporter : il faut insister sur ce souvenir, et rappeler ces bienfaits du christianisme qui ont été niés par une science étroite et malveillante, héritière des préjugés du siècle dernier. Une critique plus large et plus impartiale a rétabli la vérité, et rendu à l'influence chrétienne l'hommage légitime qui lui revient. M. Guizot a hautement proclamé les services rendus à

l'Europe par l'Église et par les moines[1]. Qui donc arrêta Attila aux portes de Rome, si ce n'est le pape Léon le Grand? N'est-ce pas un autre pape, Grégoire le Grand, qui tenait tête aux Lombards par sa prudente fermeté, en même temps qu'il convertissait les Anglo-Saxons par ses missionnaires, et détruisait l'arianisme chez les Wisigoths? De plus, il abolissait l'esclavage, sauvait Rome de la famine, fondait des écoles, recueillait les chants religieux qui portent son nom, et trouvait encore le temps, au milieu de tant de travaux, d'écrire de nombreux ouvrages.

Dans les premiers siècles de l'Église, le danger des voluptés romaines avait fait fuir aux déserts de la Thébaïde une foule de chrétiens qui cherchaient leur salut dans la pénitence et la contemplation. En Occident, la vie monastique prit un caractère plus actif et plus pratique; saint Benoît de Nursie fonda, au quatrième siècle, la célèbre abbaye du Mont-Cassin, sur la route de Rome à Capoue, et donna à ses moines ces fameuses règles qui furent adoptées par tous les monastères de l'Europe. « La règle bénédictine était humble et courte, mais elle embrassait le travail qui subjugue la terre, la prière qui est maîtresse du ciel, la charité qui conquiert les hommes : elle rendait aussi à l'humanité l'empire de soi-même et de toutes choses; la règle pourvoyait à l'entretien d'une bibliothèque conventuelle : bientôt l'usage y joignit les fonctions de l'enseignement. Les chartes déposées dans les archives devinrent les jalons des premières chroniques. Les légendes des saints y jetèrent les reflets d'une poésie nouvelle. D'un autre côté, et au nord de l'Italie, au milieu même de ces

[1] *Histoire de la civilisation en France et en Europe.*

Lombards si redoutés, la colonie monastique de Saint-Colomban apportait à Bobbio les traditions savantes de l'Irlande. Ainsi, le feu sacré des lettres s'entretenait sous la garde de l'austère virginité du cloître. Quoi d'étonnant si les moines conservèrent l'antiquité? Ils étaient l'antiquité même[1]. »

Quand Charlemagne voulut ressusciter l'empire d'Occident, ce fut à Rome, de la main du pape Léon III, qu'il alla recevoir la couronne, aux acclamations du peuple. Ce fut à l'Italie qu'il demanda les savants dont il aimait à s'entourer, pour fonder des écoles; Paul Diacre, Pierre de Pise et Alcuin furent des conquêtes qu'il savait apprécier. Il aurait voulu, disait-il, douze hommes comme saint Jérôme et saint Augustin pour renouveler la face du monde.

Le neuvième et le dixième siècle sont les plus durs que l'Italie ait eus à subir pendant le moyen âge : la faiblesse des successeurs de Charlemagne y produit un démembrement général, dont chaque seigneur, duc ou prince, profite pour se rendre indépendant, ou disputer la couronne à ses rivaux; la dissolution est complète : plus de nation, rien que des princes féodaux, qui deviennent de petits souverains. Plusieurs villes, Gênes, Venise, Amalfi, se fortifièrent et restèrent indépendantes. Les Hongrois franchirent les Alpes en 900, et renouvelèrent les ravages des premières invasions, tandis que les Sarrasins, maîtres de la Sicile, s'établissaient dans l'Italie méridionale, et couraient jusqu'aux portes de Rome. Bérenger, marquis d'Ivrée, qui avait pris le titre de roi d'Italie, résistait de son mieux à tant d'ennemis, et périssait sous le poignard d'un assassin.

[1] OZANAM, *Dante et la philosophie catholique*, p. 27.

Et pourtant la tradition des lettres se conserva au milieu de ce chaos : les écoles ne périrent pas; on en établit même de nouvelles, et les évêques veillaient aux études, autant que le permettait la misère du temps. C'est alors qu'intervint l'empereur Othon le Grand, qui reprit sur l'Italie les projets de Charlemagne. Il avait arrêté définitivement les invasions hongroises par la victoire d'Augsbourg; il disputa l'Italie à l'usurpateur Bérenger II, prit d'abord la couronne de fer, puis la couronne impériale à Rome (962), et commença cette série des invasions allemandes en Italie, qui se renouvelèrent à peu près sous chaque règne pendant trois siècles, et ne furent pas moins fatales à l'unité de l'Allemagne qu'à la prospérité de l'Italie. Les Romains, comme les Lombards, détestèrent toujours le joug allemand: ils se révoltèrent cinq fois contre Othon, qui eut besoin de toute sa volonté et sa puissance pour maintenir sa conquête. Les villes gagnèrent à ce régime nouveau tout ce que perdit la noblesse; elles se formèrent en municipalités indépendantes, et s'habituèrent à se gouverner elles-mêmes : ainsi naquirent ces petites républiques italiennes, dont la vitalité fut si puissante au moyen âge, mais dont les rivalités et les guerres firent perdre de vue la nationalité commune.

Depuis Othon le Grand, les empereurs d'Allemagne se considérèrent comme légitimes possesseurs de l'Italie, et pendant trois siècles presque tous ces souverains passèrent les Alpes pour soutenir leurs prétentions et revendiquer un pouvoir qui leur était toujours contesté. La maison de Franconie, qui succéda à la maison de Saxe, ajouta à ces prétentions celle de dominer le Saint-Siége, et les querelles d'ambition se compliquèrent de la querelle des *Investitures*. Grégoire VII, ennemi juré de la simonie et

des abus, lutta énergiquement contre Henri IV, qui parut vainqueur un instant, mais finit par être dépossédé et mourir dans la misère. Son fils, Henri V, n'obtint la paix qu'en renonçant aux investitures ecclésiastiques; ce fut le concordat de Worms qui mit fin à ces grands démêlés (1122).

Mais les souverains allemands n'avaient pas renoncé à leur projet d'asservir l'Italie et la papauté; cette fois, ce fut la maison de Hohenstaufen qui reprit l'œuvre de la conquête, et la querelle des *Guelfes* et des *Gibelins* passa d'Allemagne en Italie pour y changer de caractère : les Guelfes furent les défenseurs de l'indépendance italienne, et aussi de la papauté hostile aux Allemands; les Gibelins étaient les partisans des empereurs de la maison de Souabe. Frédéric Barberousse et Frédéric II, malgré leur génie et leur puissance, échouèrent contre l'indomptable résistance des communes lombardes que soutenait le patriotisme éclairé des papes intéressés à affranchir l'Église de l'oppression teutonique.

Au onzième siècle, quelques aventuriers normands, établis à Amalfi, y fondèrent une puissance qui s'agrandit rapidement et devint le royaume des Deux-Siciles; il passa par mariage sous la souveraineté des empereurs d'Allemagne, et, à la mort de Frédéric II, le pape en donna l'investiture à Charles d'Anjou, frère de saint Louis, qui rêvait de grands projets en Italie et en Orient, quand les *Vêpres Siciliennes* vinrent en arrêter l'essor.

Si nous rappelons sommairement ces événements historiques, c'est pour qu'ils nous introduisent dans le domaine des lettres : ce sont des guides indispensables pour éclairer la route. Ainsi, avec Frédéric II, tenant sa cour à Palerme, entouré de savants, de poëtes, d'astrologues, de juifs et

d'Arabes, nous assistons aux débuts de la littérature italienne, dont il fut le zélé protecteur.

Ce prince, fils de l'empereur Henri VI, né en Italie d'une mère italienne, était Italien de cœur et de goût; pupille d'Innocent III, il avait renoncé à l'empire pour garder la couronne de Sicile; mais il viola son serment et voulut réunir l'une et l'autre; de là ses longues luttes contre le Saint-Siége, dont il brava les excommunications. Au milieu d'un siècle de foi, Frédéric était incrédule; il avait adopté les mœurs licencieuses de l'Orient, et tournait en dérision les dogmes chrétiens. Mais il aimait la science et encourageait les études partout où il avait de l'influence; il faisait traduire Aristote et Galien; il avait une Académie poétique dans sa capitale et y lisait ses propres vers. Les troubadours provençaux étaient bien reçus à sa cour; on y chantait des poésies amoureuses et satiriques; il présidait ainsi à l'éclosion de la muse italienne, sous l'inspiration de ces maîtres de la *gaie science* que la Provence envoyait alors à l'Italie. Son fils Enzio se distinguait aussi comme poëte; fait prisonnier par les Bolonais, il consola sa longue captivité par des vers d'amour, qui semblent préluder par le ton à ceux d'un autre captif célèbre, Charles d'Orléans. Pierre des Vignes, ministre de Frédéric II, et savant jurisconsulte, faisait aussi des vers; condamné à mort comme coupable de trahison envers l'empereur, il sortit de la vie par un suicide. Dante, qui entend sa plainte dans l'*Enfer*, rappelle qu'il *tenait les deux clefs du cœur de Frédéric pour fermer et pour ouvrir*.

C'est donc à la Sicile que revient l'honneur d'avoir essayé les premiers chants en langue italienne, et c'est en dialecte sicilien que chanta le plus ancien poëte connu, Ciullo d'Alcamo, dont on a conservé une chanson dialo-

guée d'une naïveté assez gracieuse. Mais il ne faut pas oublier que c'est à la Provence qu'est due cette initiation poétique, et que l'Italie doit aux troubadours ses premières inspirations. Ils y arrivèrent à la suite des empereurs; ils se répandirent dans toutes les cours et les châteaux, où on leur faisait un gracieux accueil; la langue provençale était partout comprise : c'était comme un dialecte italien; elle en avait la grâce et la douceur; elle avait de plus la richesse des formes, la fécondité, tout un répertoire de chansons d'amour. L'Italie s'appropria avec bonheur cette poésie qui allait si bien à son caractère. La Lombardie eut ses troubadours, qui chantaient en langue provençale, et dont Sordello de Mantoue nous offre le type le plus célèbre. La grâce ingénieuse, déjà mêlée de raffinement chez les troubadours, deviendra chez les Italiens un art subtil, qui sera le caractère dominant de leur poésie : leur idéal sera cet amour platonique que Dante et Pétrarque sauront immortaliser par leur génie.

C'est donc à la fin du douzième siècle que l'Italie essaye ses premiers chants; la langue existe, sinon bien précise encore : car elle a des formes, des intonations diverses d'une région à l'autre; l'unité lui fera défaut comme l'esprit national. Dante, dans son traité *De vulgari eloquio,* constate cette diversité : il compte quatorze dialectes en Italie, et ajoute que si l'on signalait toutes les différences locales, on en trouverait plus de mille. Ils finiront par se grouper en se précisant davantage : on aura le sicilien, le vénitien, le romain, le milanais, le toscan, et ce dernier, par le droit du génie littéraire, acquerra une suprématie qu'on essayera en vain de lui contester.

Rien qui mérite une longue attention dans ces premiers essais de la muse italienne, laquelle cherche à se mo-

deler sur la muse provençale. Ce n'est guère que pour mémoire qu'il faut citer Odo et Guido delle Colonne, Jacopo da Lentino surnommé le Notaire, Onesto de Bologne, Falcacchiero de Sienne; ce sont les bégayements de l'enfance poétique. Mais il y a un talent plus réel chez Guido Guinicelli que Dante, dans le *Purgatoire*, appelle son *père*, et qu'il place « au-dessus de tous ceux qui ont écrit en Italie des rimes d'amour douces et gracieuses ». Un tel hommage suffit pour faire vivre sa mémoire, et Bologne s'honore justement d'un poëte qui a surpassé tous ses contemporains, tant par l'élévation que par la variété des pensées, malgré l'obscurité trop métaphysique qu'on y trouve.

De son côté, la Toscane n'est pas en arrière du mouvement poétique; elle revendique plusieurs prédécesseurs de Dante; l'un d'eux porte même son nom, ce qui est de favorable augure : c'est Dante de Majano, et ce premier Dante a aussi sa Béatrix; il a chanté une dame sicilienne, Monna Nina, qu'il n'avait jamais vue; il lui envoie des vers, et elle lui répond dans le même style, se faisant gloire d'être appelée la *Nina du Dante*.

Le progrès est sensible chez le Florentin Guido Cavalcanti, ami de Dante, et ardent Gibelin comme lui; ses ballades ont pour objet, suivant l'usage, une dame de beauté, poétisée, idéalisée sous une forme scolastique un peu pédante : le sentiment ne pouvait s'exprimer alors sans ces recherches subtiles qui tenaient lieu d'inspiration. Sa *canzone* sur la nature de l'amour eut les honneurs de l'interprétation latine, faite par Égidius Colonna, comme s'il se fût agi d'un texte ancien.

Sous une forme plus simple et sur un ton plus vrai chantait saint François d'Assise (1182-1226), qui sut un des

premiers manier la langue italienne ; on a de lui quelques cantiques, en vers irréguliers non rimés, où son âme *séraphique* s'épanche en accents de tendresse religieuse pour tous les êtres de la création.

« Loué soit Dieu, mon Seigneur! pour toutes les créatures, spécialement notre frère le soleil, qui nous donne le jour et la lumière ; il est beau et rayonne avec une grande splendeur; il est votre image, ô mon Dieu.

« Loué soit mon Seigneur ! pour notre sœur la lune, et pour les étoiles : il les a formées dans le ciel, brillantes et belles.

« Loué soit mon Seigneur ! pour notre sœur l'eau, qui est utile, humble, précieuse et chaste.

« Loué soit mon Seigneur ! pour notre frère le feu, par lequel il illumine les ténèbres, et qui est beau, agréable, fort et puissant.

« Loué soit mon Seigneur! pour notre mère la terre, qui nous nourrit et nous soutient, qui produit les fruits, les fleurs diaprées et les herbes. »

Quand il se sentit mourir, le saint homme ajouta la strophe suivante :

« Loué soit mon Seigneur ! pour notre sœur la mort corporelle, à laquelle nul homme vivant ne peut échapper. »

Jusque-là, rien de bien original ni de personnel dans la poésie des Italiens. Disciples et imitateurs des troubadours, ils leur empruntent les formes poétiques, les sentiments, le tour de galanterie raffinée et subtile, sur lequel ils trouvent moyen de renchérir encore. Cette imitation, peu favorable à la pensée, se rachète au moins par le travail du style, et prépare l'instrument que Dante saura bientôt consacrer par la puissance féconde du génie.

Ainsi l'Italie, un peu attardée dans la formation de sa

langue, recevait de la France l'impulsion littéraire. Paris était, au treizième siècle, un centre intellectuel, le rendez-vous de tout ce que l'Europe avait d'illustre; sa faculté théologique n'avait point de rivale; on y vit successivement Albert le Grand, Chaucer, Roger Bacon, Lanfranc, Anselme de Cantorbéry, Pierre Lombard, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin; puis Brunetto Latini, Dante, Pétrarque et Boccace y séjournèrent plus ou moins longtemps. La langue française, déjà fixée et habilement écrite pour le temps, tendait déjà à la suprématie européenne. Les Italiens aimaient cette langue, la parlaient volontiers, et plusieurs d'entre eux l'écrivirent de préférence à la leur. Brunetto Latini (1220-1294), né à Florence, et chassé par les Gibelins de sa ville natale, passa vingt-quatre ans à Paris, et écrivit en français son *Trésor de toutes choses*, parce que, dit-il, « la parlure en est plus délitable et plus commune à toutes gens ». Ce Trésor est une sorte d'encyclopédie, où sont entassées, selon l'usage du temps, toutes les connaissances de ce siècle, histoire, philosophie, morale, politique, éloquence et sciences diverses. Son *Tesoretto*, sorte de vision fantastique, allégorique et mythologique, est écrit en italien; on lui a fait trop d'honneur en y trouvant l'origine de la *Divine Comédie*. Martino Canale écrivit aussi en français sa *Chronique de Venise*, et en donne les mêmes raisons que Brunetto: « Cette langue, dit-il, cort parmi le monde et est plus délitable à lire et à oïr que nulle autre. » Telles étaient déjà au treizième siècle l'influence et l'universalité de notre vieil idiome français. Brunetto était philosophe et grammairien : son *Livre de la bonne parleure* prouve le soin qu'il prenait de la langue. Dante, son élève, l'a placé dans son *Enfer*, on ne sait trop pour quel crime, car il déclare en même temps qu'il porte

« gravée dans son cœur l'image paternelle » de ce savant maître.

Au treizième siècle apparaît la chronique en langue vulgaire : on a d'abord les *Giornali* (journaux) de Matteo Spinello, en dialecte de la Pouille, œuvre naïve et intéressante dans son style encore grossier. Mais c'est en Toscane que se forme la prose et que les récits abondent. C'est là qu'écrivent les deux Malispini, l'oncle et le neveu; leur *Histoire de Florence*, dans la partie ancienne, est un amas de rêveries et de fables, un récit romanesque qui fait sourire, surtout en présence du calme et de la bonne foi naïve du narrateur. Mais la véritable histoire se retrouve quand il s'agit des faits contemporains aux auteurs : tout y est sincère et grave, sauf une partialité évidente contre tout ce qui touche au parti gibelin.

Mais la véritable histoire est inaugurée, un peu plus tard, par Dino Compagni, dont la *Chronique florentine* fait suite à celle des Malispini : elle va de 1280 à 1312; l'auteur mourut en 1323, après avoir été prieur et gonfalonier de Florence. Témoin ou acteur dans les événements qu'il raconte, son récit est empreint de verve et de couleur, parfois même d'une certaine passion, quoiqu'il se fût rangé dans le parti des Guelfes modérés. La période qu'il raconte est fertile en événements comme en intérêt : c'est celle des discordes civiles qui, durant trente-sept ans, agitèrent Florence, partagée entre les Noirs et les Blancs; Dante fut exilé avec ces derniers en 1302. Dino Compagni, comme chroniqueur, est un digne prédécesseur de Villani, qui prit la plume vingt ans plus tard. Sa prose marque un notable progrès dans la langue, à une époque où Dante élevait si haut la poésie italienne.

Les romans, les récits d'imagination, ne furent pas

étrangers à l'Italie dès le treizième siècle : le recueil des *Cent Nouvelles* (*Novellino*) en est la preuve; les Italiens en ont pris partout la matière, mais ils ont consacré le genre, qui a été imité dans tous les pays.

La science en langue latine mérite de nous arrêter un instant, car c'est encore elle qui guide les plus hautes intelligences. L'Italie avait fourni à l'Angleterre deux grands archevêques de Cantorbéry : Lanfranc de Pavie et Anselme d'Aoste, deux amis, deux théologiens, deux dialecticiens de premier ordre, deux écrivains vigoureux et féconds. Giovanni, ou Jean de Milan, est l'auteur présumé des aphorismes de l'école de Salerne, si souvent cités comme adages de l'expérience médicale. Guido d'Arezzo, auteur du *Micrologus*, a exposé la première méthode d'enseignement musical; mais l'invention de la gamme ne paraît pas lui appartenir.

Un moine dominicain, qui devint évêque de Gênes, Jacques de Voragine (1230-1298), fit une compilation de la *Vie des Saints*, qui devint très-populaire sous le nom de *Légende dorée*.

Innocent III, un des plus grands papes du moyen âge, a écrit de nombreux ouvrages, des Discours, des Homélies, des Traités divers; ses *Lettres*, au nombre de quatre mille, sont un vrai trésor de science. On lui attribue la composition du *Veni, sancte Spiritus*, et du *Stabat*.

Saint Thomas d'Aquin (1227-1274) et saint Bonaventure (1221-1274) sont deux lumières de l'Église au treizième siècle, et chacun d'eux mériterait une étude particulière, si l'espace ne nous manquait.

Saint Thomas, *l'Ange de l'école*, entra dans l'ordre de Saint-Dominique, et alla étudier à Cologne sous Albert le Grand : ses condisciples, le jugeant par les apparences de

sa modestie silencieuse et réfléchie, l'appelaient le *bœuf muet* de Sicile : « Mais ce bœuf, répondait Albert, devait faire retentir ses mugissements par toute la terre. » Thomas suivit à Paris son maître quand il vint y établir sa chaire, et lui-même fut admis à y enseigner avant d'avoir atteint l'âge fixé par les règlements. Il n'est pas de question théologique et philosophique que n'ait embrassée sa vaste intelligence, et après de nombreux travaux, des commentaires savants sur les philosophes anciens et modernes, il composa sa fameuse *Somme théologique*, vaste encyclopédie des sciences morales, théologiques et philosophiques, qui devait être le dernier mot de la science divine et humaine, et des rapports entre l'homme et le Créateur. Cette œuvre immense, magnifique, ne peut être achevée; mais telle qu'elle est, elle étonne l'intelligence et impose l'admiration.

Saint Bonaventure, moine franciscain, enseigna aussi à Paris, et devint cardinal. Sa doctrine, moins haute et moins savante que celle de saint Thomas, était plus mystique, plus aimante, et inclinait à la contemplation. Il mourut au milieu du concile de Lyon, dont il était légat, et le pape Grégoire X accompagna ses funérailles à la tête de tout le concile, cinq cents évêques et plus de mille prêtres.

La découverte à Amalfi (1137) du *Digeste* de Justinien donna naissance à la célèbre école de droit de Bologne, qui attira une foule d'étrangers; elle compta alors près de cent jurisconsultes plus ou moins célèbres. Le droit romain fit supprimer peu à peu les législations barbares. En Italie, chaque petit État avait ses lois particulières. Un moine dominicain, Jean de Vicence, qui prêchait la paix, l'unité, avec un succès prodigieux, fut appelé à Bologne pour

réformer les lois de la ville; il y réussit, avec le concours de plusieurs jurisconsultes habiles, et beaucoup d'autres villes lui demandèrent le même service. Il parvint à apaiser les haines et les dissensions qui existaient entre elles, et une paix solennelle fut jurée à Vérone (1233) au milieu d'un concours de quatre cent mille spectateurs.

Accurse (1180-1260), professeur à Bologne, fut un des rénovateurs de l'étude du droit romain, et se fit une grande renommée par sa *glose* du droit de Justinien, qui fut adoptée dans les écoles et les tribunaux, jusqu'au moment où Alciat, deux siècles plus tard, vint la détrôner par une glose nouvelle.

CHAPITRE II.

QUATORZIÈME SIÈCLE. — DANTE.

Influence des grands écrivains sur les littératures. — Dante : sa famille, ses études, sa vie publique, son exil, sa vie errante à Paris et en Italie, sa mort. Divers ouvrages de Dante : *De vulgari eloquio; De monarchia; Sonnets* et *Canzoni*; le *Convito*; la *Vita nuova*. Béatrix : son influence sur le cœur et l'imagination du poëte. Idée de la *Divine Comédie*. Sources où Dante a pu puiser. Idée symbolique et allégorique. L'*Enfer*. Le *Purgatoire*. Le *Paradis*. Jugement sur cette époque. — Cecco d'Ascoli. — Cino de Pistoie.

Ce sont les grands écrivains qui font les littératures, comme ce sont les hommes de génie qui créent les sciences et les arts : vérité banale, qui n'a pas besoin de preuves. Quant aux langues, instruments de la pensée, elles appartiennent aux nations qui les parlent, mais leur expression éloquente et vive, leur forme, leur fixité, leur éclat, leur durée, tout cela dépend encore des poëtes, des écrivains qui les manient, et leur impriment le cachet définitif de leur génie.

Nous avons vu la langue provençale, devançant la langue italienne par la précision, l'élégance, la grâce et la souplesse; elle a une prosodie arrêtée dès la fin du onzième siècle; elle sert d'organe à une foule de poëtes aimables et féconds; leurs chants circulent partout : ils font le charme et l'admiration des cours; l'Italie les prend pour modèles et les imite; et pourtant, de cette période brillante des chantres d'amour, de cette phalange de troubadours si

enviés, qu'est-il resté dans la mémoire des peuples et dans le domaine des lettres? A peine quelques noms que l'on cite en passant sans s'y arrêter, et pas une œuvre qui fixe l'attention, qui donne de la durée à cette langue, aujourd'hui presque effacée.

En Italie, au contraire, les débuts de la poésie sont tardifs et pénibles : les premiers chants sont entachés d'une recherche maniérée et pédante qui ressemble plus à une décadence qu'à une aurore. Mais Dante paraît : il s'empare de la langue comme de son domaine, il lui donne l'empreinte de son puissant génie, il crée cette œuvre immense et sublime qu'on nomme la *Divina Comedia,* il y condense la foi religieuse de l'Italie, son génie individuel, son esprit national; il s'élève en même temps dans ces hautes régions de l'idéal qui le font contemporain de tous les âges; à tous ces titres, Dante est l'Homère chrétien, et la personnification du génie littéraire de l'Italie.

Dante, ou plutôt Durante Alighieri (1265-1321), naquit à Florence, d'une famille illustre, qui appartenait à ce parti guelfe dévoué aux intérêts patriotiques et à ceux de la papauté, contre les prétentions des empereurs d'Allemagne. Il perdit son père de bonne heure, et fut confié par sa famille aux soins de Brunetto Latini. « Vous m'avez enseigné, dit Dante à son maître dans un chant de l'*Enfer*, comment l'homme devient immortel. » Mais Dante tira plus de ressources encore de son propre génie et de son ardeur pour l'étude : il embrassa toutes les sciences connues de son temps, la rhétorique, l'histoire, la philosophie, la physique, l'astronomie, la musique, la peinture; il étudia la médecine à Bologne, et se fit inscrire comme médecin sur le registre des *sept arts majeurs* dans sa ville natale. C'était une des conditions requises pour

avoir droit aux charges publiques. Il porta les armes avec gloire dans les rangs des Guelfes contre les Gibelins d'Arezzo, prit part à la bataille de Campaldino en 1289, et à une expédition contre Pise. Il se maria à Gemma Donati, dont il eut sept enfants. Mais dès l'âge de neuf ans, une passion plus forte, plus idéale, avait rempli son âme pour ne plus la quitter; c'était celle d'une enfant comme lui, Béatrix Portinari : passion divinisée par un culte poétique, et qui fit germer un immortel poëme dans cette imagination embrasée de l'amour du beau.

Mêlé aux orages et aux passions politiques de sa patrie, Dante remplit plusieurs fonctions publiques, fut employé à diverses ambassades, et devint l'un des six prieurs de Florence (1300), au moment où cette ville était déchirée par les factions des *Noirs* (Gibelins) et des *Blancs* (Guelfes). Dans l'intérêt de la paix publique, les prieurs bannirent les chefs des deux partis. L'un de ces exilés était Guido Cavalcanti, ami de Dante; étant tombé malade, on lui permit de rentrer à Florence. Ce fut l'occasion que saisit Corso Donati, chef des Noirs, pour prendre une revanche et accabler ses ennemis; il fit appel à Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, et au pape Boniface VIII. Dante fut chargé d'une mission auprès du Pontife pour lui ouvrir les yeux; il entrevoyait pourtant le danger qu'il y avait à quitter son poste. « Si j'y vais, qui reste? et si je reste, qui y va? » disait-il. Il partit, et pendant son absence les Noirs, aidés par Charles de Valois, se livrèrent à de cruelles violences contre leurs adversaires; le meurtre, l'exil, la proscription, la confiscation, tels furent les moyens tyranniques dont usa pendant cinq mois la faction triomphante. Dante, qui était à Rome, fut accusé de malversations pendant sa charge de prieur, et condamné à payer

en trois jours une amende de cinq mille florins; quarante jours après, il était condamné comme contumace, avec quatorze autres citoyens, au supplice du feu : la peine est ainsi formulée : *talis perveniens igne comburatur sic quod moriatur.*

Ainsi exilé par ceux de son parti, Dante commença cette vie errante et douloureuse, où il apprit « combien est amer le pain de l'étranger, et combien est dur à monter et à descendre l'escalier d'autrui ». Après de vains efforts pour rentrer à Florence, nous le voyons successivement à Lucques, à Vérone, à Mantoue, à Ravenne. Le Guelfe modéré tourne au Gibelin; il fait des vœux pour l'empereur Henri VII, dont il appelle les armes sur l'Italie pour l'abaissement de la faction guelfe. Sa passion du savoir, autant que le découragement d'une vie brisée, l'attire à Paris, quoiqu'il n'aimât pas la nation qui avait porté ses armes à Florence et à Naples. Mais Paris avait un attrait puissant pour une âme éprise de la science, et qui méditait un vaste poëme, tout empreint de philosophie et de théologie; il vint s'asseoir rue du Fouarre, sur la paille qui servait alors de siége aux étudiants, pour écouter les leçons du professeur Sigier, dont, grâce à lui, la mémoire a été sauvée de l'oubli. On raconte qu'il soutint, en présence des maîtres, une thèse théologique *de quolibet*, et répondit, sans s'interrompre, à quatorze questions qui lui étaient posées sur diverses matières, avec les arguments pour et contre. Il subit avec honneur les épreuves qui conféraient les grades, mais, faute d'argent, il ne put emporter ce diplôme de docteur qui était comme le couronnement de la science théologique. Cependant il sentait en lui-même une puissance supérieure à ce titre dont le privait sa misère : la poésie devait lui procurer une couronne immortelle. D'ailleurs

sa tombe à Ravenne constate devant la postérité que rien n'a manqué à sa science : c'est le premier vers de son épitaphe :

Theologus Dantes, nullius dogmatis expers.

Si le malheur aigrit parfois cette grande âme dans les dures privations de l'exil, on sent toujours, quand il accuse sa patrie, que son cœur est constamment tourné vers elle. Il dit, en parlant de Florence : « Je fus rejeté de son doux sein, sur lequel je naquis et fus nourri jusqu'au plus bel âge de ma vie, et dans lequel, en paix avec elle, je désire de tout mon cœur aller reposer mon âme fatiguée et accomplir ce qui me reste de vie. Pèlerin, presque mendiant, dans presque toutes les contrées où cette langue est répandue, j'ai marché, montrant bien malgré moi la blessure que m'a faite la fortune, blessure que trop souvent on impute injustement au blessé. J'ai été véritablement un navire sans voile et sans gouvernail, poussé vers des ports, des golfes et des rivages différents, par ce vent desséchant qui souffle la douloureuse pauvreté. »

Un jour il sembla que la patrie coupable et regrettée allait se rouvrir pour l'infortuné poëte; des amis avaient négocié son retour; mais c'était un pardon qu'il lui fallait obtenir par des conditions humiliantes : une sorte d'amende honorable faite à genoux devant l'église San Giovanni, et le payement d'une somme d'argent. Sa fierté se révolta à l'idée d'abaisser ainsi la dignité de son caractère, et il écrivit cette lettre sublime au religieux qui lui avait transmis ces propositions :

« J'ai reçu vos lettres avec le respect et l'affection qu'elles méritent, et j'y ai reconnu avec empressement et reconnaissance tout l'intérêt que vous prenez à mon rappel dans ma patrie J'en ai été d'autant plus touché qu'il est plus

rare aux exilés de trouver des amis..... Est-il généreux, dites-moi, de me rappeler dans ma patrie à de pareilles conditions après un exil de trois lustres? Est-ce là ce qu'a mérité mon innocence manifeste à tous? Est-ce là ce qui est dû à tant de veilles et de fatigues consacrées à l'étude? Ah! loin d'un homme familiarisé avec la philosophie la bassesse de cœur qui le porterait à subir en vaincu la cérémonie de l'offrande, comme l'a fait certain prétendu savant, comme l'ont fait d'autres misérables! Loin d'un homme accoutumé à prêcher la justice, et que l'on a dépouillé, la bassesse de payer un tribut à ceux qui lui ont fait tort, les traitant comme des bienfaiteurs! Non! mon Père, ce n'est pas là, pour moi, la voie de rentrer dans ma patrie. Si vous en avez déjà découvert, ou si quelqu'un par la suite en découvre une autre où je puisse conserver intact mon honneur et mon renom, me voici prêt à y rentrer à grands pas. Que si, pour retourner à Florence, il n'y a pas d'autre chemin que celui qui m'est ouvert, je ne retournerai point à Florence. Eh quoi! ne puis-je pas partout contempler le soleil et les astres? Ne puis-je pas partout me livrer à la douce recherche de la vérité? Ai-je besoin pour cela d'aller perdre ma réputation, d'aller m'avilir dans la cité des Florentins? J'espère que le pain ne me manquera pas. »

Certes, si jamais âme fut noble et grande, c'est celle qui a repoussé l'avilissement par de telles paroles. Et c'est pourquoi Dante ne revit plus cette patrie tant aimée; il alla mourir à Ravenne, près de Guido-Novello, qui lui avait donné asile à sa cour. Là est son tombeau, avec une épitaphe qu'on croit faite par lui-même, et que le vers suivant résume tout entière :

Hic claudor Dantes, patriis extorris ab oris.

Comme toutes les grandes intelligences poétiques et philosophiques, Dante aspirait à l'*unité*, à l'idéal : le génie seul est capable de cette haute synthèse. Dans son traité *De vulgari eloquio*, écrit en latin, il veut donner à l'Italie l'unité de langage ; il montre que le *roman italien*, la langue de *si*, est partagée en quatorze dialectes, et qu'il appartient aux savants, aux écrivains, de ramener ces divers patois à une langue commune. Mais il fit mieux que de donner des conseils, il donna l'exemple, et cette langue commune, il la dota de ses immortels ouvrages.

En politique, Dante voulait aussi l'unité pour sa patrie déchirée par tant de factions, et morcelée en une foule de pouvoirs divergents. Guelfe et amoureux de la liberté pendant sa jeunesse, il comprit ce qu'il y avait d'illusoire dans cette indépendance locale qui ne profitait qu'aux ambitieux et n'engendrait que des désordres ; il se tourna vers les Gibelins, moins par dépit et colère de banni que par réflexion et besoin philosophique d'unité. Son traité *De monarchia*, écrit aussi en latin, est une thèse vigoureuse, soutenue d'après les formes scolastiques, en faveur du pouvoir absolu, comme étant seul capable de faire le bonheur des peuples. Ce pouvoir idéal, il le voyait dans le saint-empire romain ; c'est pourquoi il faisait appel à l'empereur Henri VII, dont il espérait la fin des malheurs de l'Italie : illusion de poëte et de patriote, car Henri VII et ses Allemands traitèrent l'Italie comme une proie et une conquête, se souciant fort peu de lui donner cette unité paisible et prospère que rêvait Dante.

« Il se constitua, dit Ozanam [1], l'apologiste du saint-empire ; il s'en fit à la fois l'historien, le jurisconsulte, le

[1] *Dante et la philosophie catholique*, p. 355.

théologien même; mais sa doctrine n'est point celle des publicistes serviles; la monarchie, telle qu'il l'entend, n'est pas le despotisme d'un chef militaire, représentant suprême du système féodal; c'est une souveraineté paisible, civilisatrice, universelle; instituée dans l'intérêt de tous, elle conserve la liberté de chacun, elle redresse les inégalités qui tendraient à détruire le niveau général; enfin elle ne prétend aucun droit sur le for intérieur des consciences, ni sur la constitution intérieure de l'Église. L'Église, au contraire, est reconnue comme une puissance distincte, divine en son origine, inviolable en son action; le sacerdoce et l'empire, indépendants l'un de l'autre dans leurs attributions respectives, se subordonnent l'un à l'autre dans leurs rapports : le pontife est le vassal temporel de César, mais l'empereur est l'ouaille spirituelle de saint Pierre. Ainsi dans ce différend célèbre qui, depuis près de trois cents ans, partageait les docteurs et les hommes d'État, le poëte philosophe tentait le rôle difficile de conciliateur. »

Ce rôle était prématuré, et même impossible : les souverains étaient encore trop portés à la tyrannie de l'arbitraire pour que l'Église pût abdiquer la tutelle protectrice dont l'avait investie la confiance des peuples jointe à l'autorité divine, et Dante en avait la preuve sous les yeux dans la conduite violente des empereurs en Italie.

C'est l'amour de Béatrix qui fit naître la poésie dans l'âme de Dante; c'est pour elle qu'il fit, avant l'âge de vingt ans, ses *Sonnets* et ses *Canzoni,* qui sont empreints des défauts du temps, c'est-à-dire de subtilité, de bizarrerie, de jeux de mots énigmatiques; il semble qu'on ne pouvait parler d'amour sans alambiquer les sentiments dans les savantes analyses de la scolastique; malgré cela,

la délicatesse et la grâce s'y rencontrent avec la supériorité du style. Plus tard, dans son *Convito* (Banquet), Dante entreprit le commentaire de ces premières poésies, pour en donner le sens réel et le sens allégorique. Il n'acheva pas cet ouvrage, qui a le mérite de nous montrer comment il fut amené de la poésie à l'étude de la philosophie, par la lecture de Boëce et des philosophes anciens[1].

Si l'on veut trouver la pensée intime de Dante, ses impressions d'enfance, ses confessions, sa vie racontée par lui-même, il faut lire sa *Vita nuova,* qu'il écrivit à vingt-neuf ans; il y inséra les quatorze sonnets adressés à Béatrix, en y joignant des notices destinées à en expliquer la composition et les circonstances qui l'avaient accompagnée. C'est là que se trouve l'âme entière du poëte, avec ses agitations, ses joies, ses souffrances, ses extases, espèces de visions qui laissent croire que son rêve sublime, la *Divine Comédie,* fut pour lui une sorte de réalité.

Béatrix Portinari, immortalisée par les vers de Dante, sa muse, l'idéal de sa vie et de ses chants, était une enfant comme lui quand il la vit pour la première fois, le premier jour de mai 1274. Dante avait neuf ans, et cependant cette impression fut si forte qu'elle décida, pour ainsi dire, de son avenir et de sa vie. « Elle m'apparut, dit-il, vêtue d'une belle couleur rouge qui rehaussait encore la pudeur

[1] Il est à propos de remarquer que la Béatrix de Dante, d'abord être réel et objet d'un culte passionné, se transforme peu à peu dans sa pensée; elle s'idéalise dans la *Divine Comédie,* et beaucoup de commentateurs voient en elle la personnification de la *Théologie* et de la *Philosophie.* Un aveu du poëte vient à l'appui de cette interprétation. « Par ma *Dame,* dit-il dans le *Banquet,* j'entends parler de cette lumière puissante, la *Philosophie,* dont les rayons font reverdir les fleurs et fructifier la véritable noblesse de l'homme. » Du reste, cet amour platonique ou mystique est commun à beaucoup de poëtes du moyen âge. Voir DELÉCLUSE, *Dante et la poésie amoureuse,* 2 vol.

et la modestie empreintes sur son front : elle était parée comme il convenait à son jeune âge. — Dans ce moment, l'esprit vital, qui réside au plus profond de mon cœur, se mit à trembler en moi avec tant de force, que des pulsations violentes se faisaient sentir aux moindres veines... et je m'écriai : Malheur à moi! car je serai souvent troublé désormais. — Dès lors l'amour fut maître de mon âme; l'image chérie ne me quitta plus, et sa présence fut si bienfaisante qu'elle ne permit jamais à mes désirs de me soustraire aux conseils de la raison. »

Depuis ce moment, l'âme de Dante appartient tout entière à Béatrix; elle est pour lui un être céleste, un type de perfection; il la vit rarement, mais chaque fois qu'il la vit, il se sentit devenir meilleur. Quand parfois il la rencontrait sur son chemin, et qu'il recevait d'elle un salut gracieux, une sorte d'extase s'emparait de lui. « Au moment où cette noble dame inclinait vers moi la tête, rien ne pouvait voiler l'éblouissante clarté qui m'inondait les yeux; je demeurais terrassé d'une intolérable béatitude; en cela seul résidait mon bonheur, un bonheur qui débordait de beaucoup la capacité de mon âme. »

Quiconque a senti dans sa vie la poésie de l'idéal, absorbant et dominant les sens, comprendra cette exaltation du poëte. Mais ce délire de l'âme détruit l'harmonie de l'être, et le corps n'en peut supporter l'ébranlement. Dante tombe malade, et sa maladie continue le rêve commencé, avec une intensité croissante. « Quand j'eus songé quelque temps à elle, je me remis à penser à ma vie affaiblie, et voyant combien le cours en était incertain, quand même je serais en santé, je commençai à gémir en dedans de moi sur une telle misère. De là, soupirant avec force, je me disais : De toute nécessité, il faut que la belle Béatrix

meure un jour. Et alors un si grand égarement me saisit que je fermai les yeux et commençai à travailler, comme une personne frénétique, et à imaginer mille choses. Dans l'illusion où s'égarait ma fantaisie, il m'apparut des figures de femmes échevelées qui me disaient : Tu mourras aussi. Et puis, après ces femmes, il m'apparut d'autres figures de femmes horribles à voir, qui me disaient : Tu es mort. Tout épouvanté, il me sembla qu'un ami venait me dire : Ne sais-tu pas? ton admirable dame est partie de ce monde. Alors je commençai à pleurer d'une façon déchirante, et non-seulement je pleurais en imagination, mais je pleurais de mes yeux, et je les mouillais de véritables larmes. »

La vision continue; elle montre au poëte les anges du ciel; il entend le chant de l'*Hosanna;* il voit Béatrix mise au cercueil; il assiste à ses funérailles, il la suit au ciel, et il revient à lui en disant : « O Béatrix, sois bénie! » — Est-il difficile de comprendre que l'âme qui a reçu de telles secousses, des impressions si vives, que le rêveur mystique qui a déjà entrevu la mort, les anges, le ciel, devienne plus tard l'ardent poëte dont l'imagination a su peindre le triple séjour qui succède à la tombe, l'*Enfer,* le *Purgatoire* et le *Paradis?*

Toujours pénétré du doux souvenir qui présidait à sa destinée, Dante vécut, grandit, étudia sous la direction du savant Brunetto Latini, et consacra ses premiers essais poétiques à celle qui seule occupait son âme. Il cache d'abord son nom avec un soin jaloux; puis il s'enhardit : « Femmes, dit-il, qui avez l'intelligence de l'amour, je veux avec vous discourir de ma noble dame, non pour épuiser ses louanges inépuisables, mais pour soulager un peu mon cœur. — Un ange s'est adressé à la sagesse di-

vine : Seigneur, a-t-il dit, on voit au monde une vivante merveille, une âme dont l'éclat resplendit jusqu'à nous; c'est la seule beauté qui manque au ciel; il vous la demande, Seigneur, et tous les saints la réclament à grands cris. — Ainsi la noble dame fait l'envie des cieux. »

Le triste pressentiment du poëte ne tarda pas à s'accomplir : Béatrix fut enlevée à la terre le 9 mai 1292. Quelle fut sa douleur, nous n'essayerons pas de le dire; ses pleurs étaient intarissables; il lui semblait que le monde allait cesser d'exister. Puis, le temps dissipa les ombres du sépulcre, et Béatrix lui apparut plus belle, plus radieuse que jamais, transformée par l'immortalité. C'est là que désormais il va la suivre, dans les régions de la pure lumière. La *Vita nuova* se termine par une apparition merveilleuse, qui est le prélude de son immortel poëme. « Je fus visité d'une admirable vision, en laquelle je contemplai de telles choses, que je formai le propos de ne plus parler de cette femme bénie, jusqu'à l'heure où je pourrais en parler dignement. Maintenant je fais les efforts qui sont en moi pour accomplir mon vœu : elle le sait. Si donc il plaît à Celui pour qui et par qui vivent toutes les créatures de m'accorder quelques années encore, j'espère dire d'elle *ce qui ne fut jamais dit d'aucune autre femme.* » Ce que doit dire le poëte, nous le savons maintenant, et pour retrouver Béatrix, il faut ouvrir la *Divine Comédie.*

Dante pensa longtemps à son poëme; il y travailla surtout à Ravenne où, il avait trouvé son dernier asile. Il avait cette puissance d'abstraction qui permet de suivre une idée sans que rien puisse en distraire; c'est ainsi qu'un jour, sur la place publique où se célébrait une fête populaire avec le bruit des jeux et des danses de toute sorte, il resta plongé de longues heures dans une lecture et une méditation qui

avaient trait à son poëme, et il ne s'aperçut en rien de ce qui se passait autour de lui.

Mais Dante ne se hâtait pas de publier son poëme, voulant sans doute le retoucher et le perfectionner sans cesse; il redoutait peut-être l'effet de ses hardiesses, de ses peintures, des allusions et des invectives dont il l'avait semé à l'adresse de certains personnages encore vivants, ou dont les familles étaient puissantes. Il n'en avait paru que des fragments manuscrits, qui excitaient déjà la curiosité; on savait qu'il avait pénétré les sombres profondeurs du séjour éternel de la souffrance; son voyage idéal dans l'abîme de feu l'avait déjà revêtu parmi le peuple d'une sorte de terreur légendaire. Passant un jour par une rue de Vérone, il entendit une femme dire à voix basse à ses compagnes : « Voyez-vous cet homme? C'est lui qui va en enfer quand il veut, et qui en revient, et qui rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-bas ». Et une autre répondait : « Ce que tu dis doit être vrai; ne vois-tu pas comme il a la barbe crépue et le teint noirci? C'est le feu et la fumée de l'enfer. »

Le titre de *Comédie*, donné à un poëme épique surnaturel, a de quoi surprendre au premier abord. Dante explique lui-même le choix de ce titre en disant que, la tragédie étant revêtue d'un style sublime, et racontant des événements terribles terminés par une catastrophe effrayante, la *Comédie* raconte, en style simple et ordinaire, une intrigue compliquée qui aboutit à un dénoûment heureux, et que tel est le caractère de son œuvre.

Cette distinction, assez mal appropriée au poëme, d'après nos idées actuelles, n'est qu'un trait de bizarrerie qui rappelle les subtilités de la scolastique; elle prouve que Dante, tout inspiré qu'il était, n'échappait point à la recherche analytique du moyen âge : la philosophie était devenue la

maîtresse de sa vie et de sa pensée; cette philosophie, souvent obscure et raffinée, préside à tout l'ensemble de sa composition; étudiée de près et avec soin, elle a une grandeur réelle; mais comme elle ne correspond plus à nos idées et à nos besoins, c'est la partie de son poëme qui a le plus vieilli, et qui en rend l'intelligence difficile en plus d'un passage.

Mais il reste la partie humaine, générale, universelle, l'originalité puissante de la création, la sublimité du sentiment et de la peinture, l'expression complète d'un grand génie et de toute une époque. Voilà ce qui n'a pu vieillir ni se flétrir; voilà ce qui durera dans les âges autant que le sentiment du beau et du sublime, et, à ce point de vue, la *Divine Comédie* est une des plus grandes conceptions poétiques qui existent; elle n'a de rivale que l'*Iliade* d'Homère.

L'idée d'un voyage dans l'autre monde, d'une descente aux enfers et d'une vision du ciel n'était pas chose bien rare; on la trouvait déjà dans l'antiquité. L'*Odyssée* nous montre Ulysse poursuivant Ajax aux enfers. Virgile y fait pénétrer son Énée; cet épisode du troisième livre de l'*Énéide* est un des mieux réussis du poëme : les peines et les récompenses du royaume de Pluton offrent un grand charme poétique. Platon, dans son *Phédon*, a quelque idée du purgatoire : l'expiation temporaire y est bien indiquée. D'autres poëtes, Euripide, Sophocle, Eschyle, Stace, Lucain, Silius Italicus, ont agité la question ou fait la peinture des lieux de souffrance dans l'autre vie. Mais, pour les païens de la décadence, ces récits merveilleux n'étaient que des fictions sans valeur; on sait comment Lucain et Lucrèce ont traité ces questions d'un surnaturel démodé.

Pour les chrétiens, au contraire, les châtiments et les

récompenses après la mort, base de la rédemption, faisaient partie intégrante et fondamentale du dogme religieux; cette pensée dominait la vie chrétienne et présidait à tous les actes de la volonté; elle était donc la préoccupation constante de l'homme de foi, le but final et décisif de l'existence future; elle soutenait la volonté morale du fidèle comme la constance du martyr. La foi naïve et forte du moyen âge devait donc se représenter souvent le tableau de cette existence d'outre-tombe, terme fatal et inéluctable de la vie présente. De là aux visions de l'ascétisme et aux créations de la poésie, il n'y avait qu'un pas; il fut franchi bien souvent, et nous en trouvons plus d'une trace dans les productions artistiques et poétiques de l'époque, surtout à l'approche de l'an 1000, où la fin du monde, prévue et annoncée, multipliait les terreurs de la catastrophe finale. L'effet s'en prolongea au delà du terme fixé, car, si le monde n'était pas détruit d'un seul coup, chacun ne devait pas moins prévoir sa fin individuelle.

« Les visions qui remplissent l'Ancien et le Nouveau Testament inspirèrent les premières légendes; les martyrs furent visités dans leurs prisons par des visions prophétiques; les anachorètes de la Thébaïde et les moines du mont Athos avaient des récits qui trouvèrent écho dans les monastères d'Irlande et dans les cellules du mont Cassin. Les troubadours provençaux, les trouvères de France, les meistersængers de l'Allemagne et les derniers scaldes scandinaves s'emparèrent des données fournies par les hagiographes, et y ajoutèrent le charme du rhythme et du chant. Rien n'était plus célèbre au treizième siècle que les songes de sainte Perpétue et de saint Cyprien, le pèlerinage de saint Macaire Romain au paradis terrestre, le ravissement du jeune Albéric, le purgatoire de saint Patrick

et les courses miraculeuses de saint Brendan. Ainsi de nombreux exemples et toutes les habitudes littéraires contemporaines s'accordaient avec la foi, qui nous montre les régions éternelles comme la patrie de l'âme, comme le but naturel de la pensée. Dante le comprit, et, franchissant les limites de l'espace et du temps pour entrer dans le triple royaume dont la mort ouvre les portes, il plaça de prime abord la scène de son poëme dans l'infini. Là, il se trouvait au rendez-vous des générations, jouissant du même horizon qui sera celui du jugement universel, et qui embrassera toutes les familles du genre humain; il assistait à la solution définitive de l'énigme des révolutions; il jugeait les peuples et les chefs des peuples; il était à la place de celui qui un jour cessera d'être patient, puisant à son gré au trésor des récompenses et des peines. Il avait l'occasion de dérouler avec la magnificence de l'épopée les théories politiques, et d'exercer, avec cette verge de la satire que les prophètes n'ont pas dédaigné de manier, ses impitoyables vengeances. Là, comme un voyageur attendu à l'arrivée, il rencontrait Béatrix, qui l'avait précédé de quelques jours; il la voyait telle qu'il se l'était faite dans ses plus beaux rêves; il la possédait dans son triomphe. Enfin toutes choses lui apparaissaient dans leur juste point de vue; il dominait la création, dont nul recoin obscur ne pouvait lui échapper; il était convié à faire voir la prodigieuse variété de ses connaissances et la profondeur de ses aperçus; il pouvait, poëte didactique, ébaucher le système entier d'une admirable philosophie[1]. »

Poëte chrétien avant tout, et orthodoxe, quoi qu'on en ait dit, Dante basa son poëme sur le symbolisme, dont la

[1] OZANAM, *Dante et la philosophie catholique*, p. 120.

Bible et le langage chrétien lui fournissaient de nombreux modèles; ses personnages sont réels dans sa pensée, mais ils ont tous une signification allégorique dans son intention. Du reste, en dédiant son *Paradis* à Can Grande della Scala, il explique lui-même l'idée dont nous parlons. « Il faut savoir que le sens de cet ouvrage n'est point simple, mais multiple. Le premier sens est celui qui se montre sous la lettre, le second est celui qui se cache sous les choses énoncées par la lettre : le premier se nomme littéral, le second allégorique ou moral. » Cette même explication est encore développée et corroborée par Giacopo di Dante, fils du poëte, qui a donné un commentaire d'une partie de la *Divine Comédie;* il dit formellement que le principal dessein de l'auteur est de montrer, sous des couleurs figuratives, les trois manières d'être de la race humaine : le vice par l'Enfer, le passage du vice à la vertu par le Purgatoire, enfin la perfection, la vertu idéale par le Paradis.

Le voyage dantesque commence pendant la semaine sainte de l'an 1300. Le poëte, égaré dans une forêt ténébreuse, s'arrête au pied d'une montagne dont trois monstres lui disputent l'accès. Béatrix, avertie par la bienheureuse Lucie, et par ordre de la Reine des cieux, envoie à son secours le chantre d'Énée, le poëte favori de Dante, Virgile, qui est chargé de le conduire dans les demeures souterraines. Ils arrivent ensemble au seuil d'une caverne; sur la porte d'entrée sont écrites ces sombres paroles :

« Par moi l'on va dans la cité désolée, par moi l'on va dans la douleur éternelle, par moi l'on va chez la race perdue.

« La justice a guidé mon sublime Créateur; je suis l'œu-

vre de la puissance divine, de la souveraine sagesse et du premier amour.

« Avant moi, rien ne fut créé qui ne soit éternel, et moi je dure éternellement. Laissez toute espérance, ô vous qui entrez[1]. »

Encouragé par son guide, Dante le suit dans le séjour des supplices. L'Enfer, qu'il va parcourir avec tous ses degrés de châtiments, est figuré comme un vaste cône renversé, divisé en neuf cercles concentriques, et se terminant au centre de la terre. Les cercles se rétrécissent à mesure qu'on avance, et les tourments, variés selon les crimes, augmentent d'après leur gravité.

A l'entrée de l'Enfer sont les âmes qui n'ont eu ni vices ni vertus; elles sont dédaignées de la miséricorde comme de la justice. Un grand fleuve se présente : c'est l'Achéron. Le vieux Charon passe dans sa barque les deux voyageurs d'un air menaçant. Dante ne craint pas d'employer les souvenirs mythologiques; il fait figurer ailleurs Minos, Cerbère, les Furies, les Harpies, cédant ainsi aux habitudes littéraires de son siècle.

Au delà de l'Achéron sont les limbes, où soupirent, sans souffrance et sans espoir, les âmes de ceux qui sont morts sans baptême. A côté sont placés les sages païens, les grands hommes, les héros de l'antiquité; Dante fait une large place aux poëtes, il montre Homère, le *poëte souverain,* Horace, Ovide, Lucain, qui le saluent comme un frère, et Virgile leur sourit. Viennent ensuite Électre, Énée, César, Brutus *qui chassa Tarquin,* Lucrèce, Socrate, Platon, Diogène, Zénon, Cicéron, Sénèque, Hippo-

Per me si va nella città dolente...
Lasciate ogni speranza, voi che' ntrate.

[illegible]

tres : c'est l'enfer de glace; il est divisé en quatre fosses, qui portent le nom de Caïn, d'Anténor, de Ptolémée, de Judas, les plus célèbres des traîtres. Au milieu d'eux règne Satan, le prince des Enfers, plongé comme eux dans la glace; il a trois faces, trois gueules écumantes, qui mâchent éternellement trois damnés, les plus coupables selon le poëte: Judas, traître à son Dieu; Brutus et Cassius, traîtres à l'empire romain. L'épisode célèbre d'Ugolin se trouve dans ce dernier cercle.

Dante a placé Lucifer au fond de l'Enfer, qui forme le centre de la terre. Porté par Virgile, le poëte est traîné sur les glaçons jusqu'aux flancs du monstre; là est le centre de gravité du globe; en le dépassant, non sans efforts, leur tête prend la place de leurs pieds, ils se retournent et montent au lieu de descendre; ils se trouvent dans l'autre hémisphère; ils arrivent dans le Purgatoire, figuré par une montagne dont la cime touche le ciel.

Le Purgatoire a la forme d'un cône, mais non renversé comme celui de l'Enfer; il faut le gravir et non le descendre. On y trouve aussi neuf parties, nombre symbolique : les deux premières servent de lieu d'expiation aux pécheurs dont la pénitence tardive n'a pu s'achever sur la terre; puis viennent sept zones concentriques, de plus en plus étroites, correspondantes aux sept péchés capitaux; chacun des vices est puni d'une peine correspondant à sa nature : les orgueilleux sont humiliés, courbés sous de lourds fardeaux; les envieux ont les paupières fermées et comme cousues avec un fil de fer; leurs têtes sont inclinées; tout ce qui les entoure a une couleur uniforme, livide. Les irascibles sont plongés dans un noir brouillard; les paresseux sont poussés à un mouvement continu, à une action incessante; les avares rampent, la

face tournée contre la terre qui fut leur idole; les gourmands voient, sans pouvoir les atteindre, les fruits délicieux de certains arbres formant une pyramide renversée, et une eau limpide coule à leurs pieds sans qu'ils puissent y étancher leur soif. La luxure est expiée dans des flammes ardentes, pendant que des chants pieux font l'éloge de la pureté.

Dans cette partie du poëme, qui devait être, de sa nature, moins variée, moins intéressante que la première, Dante a su éviter la monotonie par des créations originales, des images, des allégories qui frappent l'attention, des discours, des rencontres, des épisodes qui soutiennent le récit. La poésie n'est ni moins riche ni moins éclatante que dans l'*Enfer;* elle devient plus douce, plus harmonieuse, comme il convient à l'approche des demeures célestes.

Arrivé au terme de ce second pèlerinage, Dante est abandonné de Virgile, qui ne peut franchir le seuil du Paradis; mais Béatrix lui apparaît; c'est elle qui l'introduit, au moyen d'une force céleste, dans les sphères lumineuses de l'Empyrée. Ces sphères, au nombre de neuf, sont les planètes qui servent de séjour aux bienheureux, selon leur degré de sainteté et de vertu. Il passe successivement par ces diverses stations, la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter, Saturne, et trouve pour chacune des couleurs nouvelles, des souvenirs puisés dans la vie religieuse et terrestre, qui prouvent une richesse inépuisable d'imagination; en passant d'une splendeur à l'autre, l'expression ne lui manque jamais, et suit le mouvement ascendant de ces flots de lumière, de ces aspirations idéales qui le conduisent jusqu'au trône de l'Éternel.

L'analyse ne peut donner une idée des beautés supérieures répandues dans ces chants, et la lecture fait bientôt tomber le préjugé trop répandu que les deux dernières parties de la *Divine Comédie* sont inférieures à l'*Enfer*. Sans doute qu'il était plus facile au poëte de peindre la souffrance que la félicité : la gamme des douleurs est bien plus variée que celle de la joie; elle est plus accessible à nos sens, plus en rapport avec notre condition terrestre; le bonheur n'a qu'une note, et le bonheur infini, celui du ciel, ne peut être saisi par l'être borné qui habite la terre, encore moins peut-il être rendu par les faibles expressions que fournit la langue humaine. Ce n'est donc pas le poëte qui est inférieur au sujet, mais le sujet qui dépasse, par son infinité, les facultés dont il dispose; or, s'il a su se soutenir à ces hauteurs sublimes de l'idéal entrevu par la foi, cela prouve que son génie a grandi en proportion, au lieu de faiblir comme l'ont prétendu certains critiques. Virgile semble avoir épuisé en quelques vers les ressources que lui offrait l'Élysée païen pour peindre le bonheur des justes; Dante y a consacré tout un poëme où abondent les beautés de toute sorte, une éloquence admirable, de ravissantes comparaisons, une magnificence soutenue, une perception tellement sublime des clartés infinies qui environnent la divinité, qu'il la fait saisir par moments avec une sorte d'éblouissement vertigineux.

Après avoir montré, dans la huitième sphère, le triomphe du Christ au milieu des bienheureux, le poëte pénètre dans la neuvième, où réside le Dieu trois fois saint.

« De même qu'un éclair subit brise les forces visuelles et rend l'œil impuissant à apercevoir les plus forts objets, ainsi je fus entouré d'une vive lumière, et elle me laissa

tellement couvert du voile de ses rayons que je ne pouvais plus rien voir. »

Cette défaillance ne dure qu'un moment : une parole divine ranime le poëte :

« Et je fus doué d'une vue tellement puissante, qu'il n'y avait plus aucune clarté si pure dont mes yeux ne pussent supporter l'éclat.

« Et je vis une lumière qui était comme un fleuve éblouissant de splendeur, entre deux rives émaillées par un printemps merveilleux.

« De ce fleuve jaillissaient de vives étincelles qui se répandaient de tous côtés sur les fleurs, comme des rubis enchâssés dans l'or.

« Puis, comme enivrées de ces parfums, elles se replongeaient dans le fleuve admirable, et lorsqu'une y entrait, une autre en sortait... »

« O splendeur de Dieu! par laquelle je fus témoin du triomphe sublime du royaume de la vérité, donne-moi la force de raconter comme je le vis. »

La milice du Christ lui apparaît sous la forme d'une rose éblouissante de blancheur; des esprits au visage de flamme et aux ailes d'or voltigent alentour comme un essaim d'abeilles autour des fleurs, et répandent, en secouant leurs ailes, la paix et l'ardeur qu'ils viennent de puiser dans le sein de Dieu, et toutes ces âmes ont le regard et l'amour dirigés vers le même but.

« Moi qui venais de passer de l'humain au divin, du temps à l'éternité, et de Florence chez un peuple juste et sage, de quelle stupeur ne devais-je pas être frappé! Certes, entre mon étonnement et ma joie, j'aimais à ne rien entendre, et à rester muet. »

A ce moment, le poëte cherche son guide, sa Béatrix;

il ne la voit plus; mais, à sa place, un vieillard se présente; c'est saint Bernard; il lui montre la femme idéale et sainte dans le cercle des bienheureux, sur le trône où l'ont appelée ses mérites : « Elle se faisait une couronne avec les rayons éternels qu'elle réfléchissait. »

Le saint vieillard, fidèle serviteur de la Reine des anges, le conduit au pied du trône de la Mère de Dieu, à laquelle il adresse cette sublime prière :

« O Vierge mère! fille de ton Fils, humble et plus élevée qu'aucune créature, but arrêté de la volonté éternelle; tu es celle qui a tellement ennobli la nature humaine que le Créateur n'a pas dédaigné de devenir son ouvrage. Dans ton sein s'est allumé l'amour dont les rayons ont fait germer cette fleur au milieu de la paix éternelle. Tu es pour nous ici un soleil de charité dans son midi, et là-bas, parmi les hommes, une source de vive espérance. Femme, tu es si grande et si puissante que celui qui souhaite une grâce, et ne s'adresse pas à toi, veut que son désir vole sans ailes. Ta bonté ne vient pas seulement en aide à ceux qui demandent, mais souvent elle devance les vœux avec libéralité. En toi est la miséricorde, en toi la piété, en toi la magnificence; en toi se réunit tout ce qu'il y a de bonté dans la créature.

« Or, cet homme qui, du dernier abîme de l'univers jusqu'ici, a vu les existences spirituelles une à une, te supplie en grâce de lui accorder assez de force pour qu'il puisse porter les yeux plus haut jusqu'à la suprême béatitude.

« Et moi, qui n'ai jamais désiré plus ardemment pour moi cette contemplation que je ne la désire pour lui, je t'offre toutes mes prières, et je te conjure qu'elles ne soient pas vaines, afin que tu dissipes par les tiennes tous

les nuages de son humanité, et que la souveraine joie lui apparaisse. »

Cette prière est exaucée : la vision suprême et dernière apparaît au poëte, mais elle est telle que les paroles lui manquent pour la peindre.

« Ma vue, en s'épurant, pénétrait de plus en plus dans le rayon de la haute lumière, où tout est vérité. Dès ce moment, ma contemplation fut au-dessus de mes paroles qui ne peuvent rendre ce que je vis, et la mémoire reste écrasée par tant de grandeur. Comme celui qui voit quelque chose en rêve, et qui, après son rêve, n'en garde que l'impression et ne se souvient plus de rien, tel je suis, car toute ma vision a presque disparu, et je sens encore distiller dans mon cœur la suavité qui en émanait. »

Tout a été dit au sujet de Dante en fait d'éloge et de critique; les études, les commentaires, les traductions de la *Divine Comédie* sont innombrables; à peine était-il mort que sa gloire fut au niveau de celle des plus grands poëtes. Jean Visconti, archevêque de Milan, chargea, en 1350, six savants hommes, théologiens, philosophes et antiquaires, d'étudier et d'expliquer son poëme : deux chaires furent fondées à Bologne et à Florence pour l'expliquer à la jeunesse, et occupées, l'une par Boccace, qui a écrit la vie du poëte, et l'autre par Benvenuto d'Imola. Cette popularité fut éclipsée, il est vrai, au quinzième et au seizième siècle; mais depuis, elle a repris ses droits légitimes, et les travaux de la critique se sont multipliés au point de former une bibliothèque entière.

Les défauts qu'on lui reproche sont l'obscurité, la bizarrerie, la subtilité, l'abus de la scolastique, le mélange fréquent du sacré et du profane, les souvenirs de la mythologie païenne, qui font parfois un contraste choquant avec

le merveilleux chrétien. Les haines de parti, les rivalités de faction l'ont rendu parfois injuste pour certains personnages, et il distribue un peu arbitrairement les châtiments et les récompenses dont il s'est fait le dispensateur dans le séjour éternel. Malgré la hauteur de ses vues philosophiques, il n'est pas exempt d'erreurs et de préjugés; beaucoup d'allusions aux hommes et aux choses de son temps sont perdues pour nous, tout en ayant épuisé la science conjecturale des commentateurs.

Ces ombres au tableau ne peuvent nous empêcher de contempler la vive et splendide lumière que projette cette grande œuvre; il y a assez de beautés dans l'ensemble et les détails pour ne point s'arrêter à la déprécier en signalant quelques taches. Ce que l'on ne contestera jamais, c'est la grandeur de l'invention, l'originalité puissante, l'unité merveilleuse qui y règnent. Ce poëme est à lui seul l'encyclopédie du moyen âge; il en résume toute l'histoire, toutes les idées, la science, la croyance, la poésie; et quand on se rappelle que cette inspiration vigoureuse, cette grande composition poétique a jailli d'un seul jet au milieu d'un siècle encore inculte, dans une langue encore incomplète et confuse, on se sent pénétré d'une admiration sans bornes pour le mâle génie doué d'une telle puissance créatrice.

« Depuis Homère, peintre si admirable des champs et de la vie domestique, il n'y a eu que Dante qui fût à la fois si créateur et si vrai.

« Jamais on n'a rendu tous les objets de la vie champêtre avec ces expressions que l'on appellerait basses dans une littérature artificielle, et qui ont le mérite d'être nécessaires. Et, singularité précieuse de son ouvrage, cette simplicité parfaite, cette copie exacte de la vie, au

milieu de quoi est-elle jetée? parmi les rêves les plus hardis de l'imagination poétique. Dans les poëtes qui ont voulu peindre la nature, vous ne la trouvez pas; et chez Dante, qui peint le surnaturel, vous la trouverez partout..... Ses fautes, ses inégalités ne semblent pas altérer l'originalité puissante et continue de son style. Ce sont des fautes qui sont nées pour nous du changement de la perspective; mais il écrivit toujours avec la même inspiration de verve et d'amour..... C'est dans ce mélange de sentiments si divers, d'inspirations si opposées, que s'est formé le plus grand poëte du moyen âge, ce poëte dont les vers sublimes et naturels ne s'oublieront jamais, tant que la langue italienne sera conservée, tant que la poésie sera chérie dans le monde [1]. »

Le mètre employé par Dante est disposé en couplets de trois vers (*rima terza*) : le vers du milieu de chaque couplet rime avec le premier et le troisième du tercet suivant, ce qui forme un enchaînement continu très-musical et très-favorable à la mémoire. Le vers est décasyllabique.

Le plus célèbre détracteur de Dante est Cecco d'Ascoli, dont le poëme en cinq livres intitulé *l'Acerba* est une sorte d'encyclopédie indigeste, faite d'après le *Trésor* de Brunetto Latini. Il se vante de ne chanter que des choses vraies, au lieu de ces fables vaines qu'un autre poëte a coassées comme les grenouilles dans un étang. Cecco fut brûlé vif à Florence comme astrologue, imposteur et impie.

Cino de Pistoie (1270-1336) fut ami de Dante. Savant

[1] Villemain, *Littérature du moyen âge*. Les principales traductions de la *Divine Comédie* sont, en prose, celles d'Artaud, de Brizeux, de Saint-Mauris; et, en vers, celles de Rivarol, de Terrasson, d'Aroux, de Mongis, de Ratisbonne, de Lamennais, de Mesnard.

jurisconsulte, auteur d'un *Commentaire* du Code, il a tracé la voie à Barthole, son élève; de plus, il fut le modèle de Pétrarque par ses poésies, ses *Sonnets*, adressés à une dame qu'il aimait, la belle Salvaggia dei Vergiolesi : créateur du genre, il lui donna une harmonie et une pureté de style qui ne furent surpassées que par le chantre de Laure; mais il ne sut pas se défendre complétement de cette recherche, de cette affectation subtile dont sont entachés la plupart des poëtes de ce temps. Dès son début, la poésie italienne tombait dans l'enflure et le raffinement, défaut dont elle n'a pu de longtemps se corriger. Elle tenait cet esprit, ce faux goût des troubadours provençaux et des cours d'amour; les dames se plaisaient à être célébrées en vers pompeux, empreints d'une galanterie métaphysique qui excluait le naturel et la vérité du sentiment : l'héritage en passa jusqu'à Marini et à l'hôtel de Rambouillet.

CHAPITRE III.

QUATORZIÈME SIÈCLE. — PÉTRARQUE. — BOCCACE

Transition de Dante à Pétrarque. — Fasio degli Uberti. — Barberino. — Zanobi da Strata. — Buonacorso. — Pétrarque : ses études à Montpellier, à Bologne. Sa passion pour Laure. Séjour à Vaucluse. *Sonnets. Canzoni.* — *J. Trionfi.* Qualités et défauts de ces poésies. Travaux d'érudition. Ouvrages latins : l'*Africa, Épîtres, Églogues.* Couronnement au Capitole; rôle politique; recherche des manuscrits; sa mort. Ses *Lettres.* — Prose italienne au quatorzième siècle. — Boccace : sa vocation littéraire; séjour à Naples; vie publique et privée; amour de l'antiquité. La *Théséide; Filostrato;* l'*Amorosa Visione;* le *Ninfale Fiesolano;* l'*Ameto.* Ouvrages en prose : le *Filocopo; Flammetta; Vie de Dante;* le *Décaméron :* jugement sur cet ouvrage. — Sacchetti. — Giovanni. — L'histoire au quatorzième siècle. Villani et ses continuateurs. — Sainte Catherine de Sienne. — Earthcle.

Nous pourrions passer sans transition de Dante à Pétrarque, du créateur de la poésie italienne à celui qui l'a assouplie et perfectionnée, car les poëtes, très-nombreux, qui écrivent entre ces deux maîtres, sont des ombres assez pâles qui méritent à peine une mention en passant. Le sujet uniforme de leurs chants, c'est l'amour, à l'imitation des poëtes provençaux; l'amour subtil et raffiné, le combat éternel entre le cœur et l'esprit, le culte ampoulé, métaphorique, de la dame que l'on a choisie, et qui se plaît à être adorée de la sorte. Si Pétrarque resta fidèle à ce genre, imposé par le goût national et la tradition, il sut au moins le relever par une perfection inimitable de style; imitateur dans la forme, il fut créateur par la souplesse et la grâce supérieure de la versification.

Fasio degli Uberti ne se borna pas aux sonnets et aux *canzoni*; il fit un poëme descriptif, le *Dittamondo*, où il prit Dante pour modèle; mais en peignant le monde réel au lieu du monde des esprits, il ne fit que ramper sur cette terre qu'il avait prise pour objet de ses chants : sa poésie lyrique vaut mieux que sa pâle épopée.

Barberino (1264-1348), disciple comme Dante de Brunetto Latini, mit en vers la philosophie morale dans un recueil intitulé *Documenti d'Amore*; les vers sont faibles, et méritent peu l'attention dont ils furent l'objet. — Zanobi da Strata fit aussi des poésies morales, et eut l'insigne honneur d'être couronné poëte à Pise par l'empereur Charles IV. — Buonacorso cultiva le sonnet avec succès; mais quand on parle du sonnet, on a hâte d'arriver à Pétrarque.

Francesco Petrarca (1304-1374) naquit à Arezzo, d'une famille guelfe exilée de Florence, et qui se retira bientôt après à Avignon, où le pape Clément V avait transporté le siége pontifical. Son père l'envoya étudier le droit à Montpellier; mais il avait déjà puisé, sous le ciel de la Provence, et dans la familiarité des poëtes latins, un goût si vif pour les lettres, que l'étude de la jurisprudence ne lui offrait aucun attrait; aussi ne fit-il aucun progrès dans cette science, qui répugnait, disait-il, à sa moralité, à cause des abus que l'on en fait. Son père en jugea autrement, et quand il vint le voir à Montpellier, et qu'il le vit entouré d'ouvrages latins et de poésies frivoles, il les jeta impitoyablement au feu; ce fut avec beaucoup de peine que le jeune homme put sauver des flammes un Virgile et quelques traités de Cicéron.

Il fut envoyé à Bologne pour y suivre avec plus de fruit le cours de droit si mal commencé, mais il eut là pour

maître Cino de Pistoie, qui jugeait que la poésie n'est pas incompatible avec l'étude des lois; Pétrarque admira plus les sonnets de l'illustre professeur que la solidité de son enseignement juridique, et quand il revint à Avignon, la mort de son père lui permit de suivre sans contrainte son penchant pour les lettres.

Pétrarque avait vingt-trois ans (1327) quand il vit pour la première fois, dans l'église Sainte-Claire d'Avignon, la femme qu'il devait immortaliser par ses chants. C'était la belle Laure de Noves, mariée à Hugues de Sade, et qui devint mère de onze enfants; elle fut pour le poëte l'objet d'un amour idéal et mystique, aussi pur, aussi élevé qu'il fut durable. Cette passion n'a pas le caractère éthéré, extatique, de celle de Dante pour Béatrix; elle a un côté terrestre, sensible, réel; ce qui ne l'empêche pas d'être poétique; le sentiment est vrai, mais la poésie l'épure et le transforme. Pétrarque survécut à celle qui en était l'objet, et quand elle eut succombé à la peste de 1348, il continua de la chanter, trouvant même dans ses regrets et dans les espérances éternelles, des accents plus vrais, plus élevés, plus poétiques que dans la peinture des perfections idéales dont il avait orné l'objet de son culte.

Tant que Laure vécut, Pétrarque quitta peu sa charmante vallée de la Sorgue, et la belle fontaine de Vaucluse, à quatre lieues d'Avignon; il y passa seize années, occupé d'études sérieuses, plongé dans les recherches de l'antiquité, et cultivant en même temps le sonnet, la *canzone*, où il épuisait les perfections de son style ainsi que celles de l'idéale beauté dont son âme était éprise. Ses sonnets sont au nombre de trois cent dix-sept, et contiennent les mille détails, souvent puérils, de cette passion, dont la constance est le trait le plus honorable. Mais quel intérêt

peuvent avoir pour nous ces soupirs, ces souffrances, ces déceptions, ces désespoirs causés par une passion si subtilement analysée; ces extases sur les yeux, les mains, le geste, le sourire; ces jeux de mots perpétuels entre Laure et le *laurier* (*lauro*), la brise (l'*aura*), l'or de ses cheveux (l'*aureo crine*); et ce gant tombé qui à lui seul est célébré dans quatre sonnets? Tant de recherches font tort au sentiment vrai, qui s'y trouve au fond, car les larmes se mêlent aux soupirs; mais le goût français répugne à ce mélange, et l'abus de l'esprit paralyse notre émotion. Il n'en était pas de même sans doute pour les Italiens du quinzième siècle : le poëte se conformait à la mode de son temps, et c'est sa meilleure excuse; mais son autorité fit école, et la fadeur régna pendant longtemps sur la poésie italienne.

Pétrarque comprit lui-même ce qu'il y avait de faible et de puéril dans ces compositions, et l'aveu qu'il en fait est bon à constater : « Je remplissais, dit-il, l'air et les vallées de mes plaintes, que quelques-uns trouvaient aimables; c'est l'origine de ces poésies vulgaires de ma jeunesse, dont à présent je rougis et me repens. »

On s'accorde à donner la préférence aux *canzoni* sur les sonnets; là, le poëte a ses coudées plus franches; il n'est plus renfermé dans les limites rigoureuses des quatorze vers que ne peut dépasser le sonnet, et la fadeur de la passion y fait place souvent à des sentiments plus élevés, plus naturels; le patriotisme y a de nobles accents, quand il dépeint éloquemment la gloire et les malheurs de l'Italie, et qu'ébloui un instant par les tentatives de Rienzi pour rendre à Rome son indépendance, il s'adresse à ce tribun d'un jour, dans lequel il avait cru trouver un libérateur. Les plus belles pièces du *Canzoniere* sont celles où il oublie

Laure pour célébrer d'autres objets : telle la *canzone* si éloquente où il invoque la paix pour l'Italie :

Italia mia, benche 'l parlar sia indarno...

et la dernière, adressée à la sainte Vierge, digne couronnement de son œuvre.

Pétrarque rêva aussi la gloire épique : lui qui professait pour Dante une sorte de dédain où perce la jalousie, et qui ne voulait pas lire la *Divine Comédie*, parce qu'il avait, disait-il, un poëme en tête, et qu'il craignait de devenir involontairement plagiaire, il essaya une épopée morale où l'imitation de Dante est visible; il l'intitula *les Triomphes* (*I. Trionfi*), et y peignit, sous des formes allégoriques, les différentes phases de la destinée humaine : l'amour triomphe de la jeunesse, puis la raison triomphe de l'amour; plus tard vient le triomphe de la mort, laquelle est vaincue à son tour par la renommée; mais le temps triomphe de cette dernière, et l'éternité finit par triompher de tout le reste : Dieu est le maître souverain, à lui seul appartient le triomphe suprême. Autant l'allégorie de Dante est vivante et forte, autant celle de Pétrarque est froide et banale : il ne soutient pas la comparaison, et ses *bagatelles* de jeunesse, ses poésies lyriques en langue vulgaire resteront toujours son principal titre à la renommée; c'est là qu'il a excellé par la délicatesse et la variété du style, par la richesse des images, par la pureté et l'harmonie de la versification; c'est là qu'il a été vraiment créateur, en donnant à la langue poétique cette noblesse, cette grâce mélodieuse dont il est le plus parfait modèle. Mais aussi n'a-t-il pas atteint ce but aux dépens de la force, de la vérité, qui depuis a presque toujours manqué à la poésie italienne, malgré le grand exemple donné par Dante

Nous pouvons le prendre lui-même pour juge et censeur de l'abus que produisit son école. Pétrarque se plaint, dans une de ses lettres, d'être importuné par une foule de métromanes qui le poursuivent de leurs vers. « Ignorants ou savants, nous faisons tous des vers; c'est une triste consolation d'avoir des compagnons; j'aimerais mieux être malade tout seul. Je suis tourmenté par mes maux et par ceux des autres; on ne me laisse pas respirer; tous les jours, des vers, des épîtres qui viennent pleuvoir sur moi de tous les coins de ma patrie. Mais ce n'est pas assez : il m'en vient de France, d'Allemagne, d'Angleterre, de Grèce. Je ne me connais pas moi-même, et l'on me prend pour juge de tous les beaux esprits... Que pensez-vous que font nos jurisconsultes et nos médecins? ils ne connaissent plus Justinien ni Esculape... Mais que dis-je? Les laboureurs, les charpentiers, les maçons abandonnent les outils de leur profession pour ne s'occuper que d'Apollon et des Muses. Je me reproche d'avoir contribué à ce délire par mon exemple... Pour peu que le délire se communique, les bergers, les pêcheurs, les laboureurs, les bœufs mêmes ne feront que mugir et ruminer des poëmes. »

Quoique la gloire de Pétrarque soit surtout attachée à ses poésies en langue vulgaire, il paraît qu'il en faisait moins de cas que de ses autres travaux en langue latine, soit en vers, soit en prose : l'érudition, l'antiquité, l'amour et la recherche des manuscrits, telle fut, après Laure, la passion de toute sa vie. Il quitta à quarante ans sa poétique retraite de Vaucluse, et se mit à voyager en France, en Allemagne, dans les Pays-Bas; ses livres le suivaient partout, et il ne manquait pas d'y ajouter de nouveaux volumes, chaque fois qu'il en trouvait l'occasion.

Son premier passage à Paris ne lui inspira que répul-

sion et dégoût; dès cette époque, l'Italie ne nous aimait guère, et nous n'avons rien gagné depuis dans son affection. Cependant, quand Pétrarque y revint en 1360, chargé d'une ambassade par les Milanais, il rendit plus de justice à ce centre des grandes études, et ne trouva à lui opposer que les grands écrivains de l'antiquité.

Rivaliser avec les modèles antiques, continuer la tradition romaine dans la langue de Virgile et d'Horace, telle était son ambition; c'est ce qui lui fit entreprendre son poëme *l'Africa,* pâle et froide imitation de l'*Énéide* et de la *Pharsale;* il y célèbre les victoires de Scipion sans pouvoir y répandre de l'intérêt, ni même aucun charme de style. Pétrarque a beau vouloir latiniser son génie, il n'est vraiment poëte qu'en italien, et ses *Épîtres* mêmes, ainsi que ses *Églogues* latines, quoique supérieures à son poëme, parce qu'elles se rapportent à des sujets contemporains, prouvent que l'imitation sert mal le génie.

C'est pourtant à ces poésies latines, à son *Africa* surtout, que Pétrarque dut la couronne poétique qui lui fut décernée au Capitole. Il était revenu dans son asile de Vaucluse, lorsque, le 23 août 1340, il reçut une lettre du sénat de Rome, qui l'invitait à venir recevoir la couronne de laurier au Capitole. Le même jour, le chancelier de l'Université de Paris lui proposait de se rendre à Paris, où pareil honneur lui était réservé. Si l'amour-propre du poëte fut flatté de ce double appel, on pense qu'il ne balança pas longtemps dans son choix : la capitale du vieux monde romain devait l'emporter sans aucun doute, et il prit le chemin de l'Italie; mais par une feinte modestie, il voulut aller consulter le roi Robert de Naples, et subir en sa présence une épreuve solennelle. Il lui lut son poëme *l'Africa,* et pendant trois jours se fit interroger sur toutes

les branches des connaissances humaines; après quoi le roi lui fit présent de son manteau de pourpre, pour qu'il s'en revêtît le jour de son couronnement. Cette cérémonie eut lieu à Rome, le jour de Pâques de l'an 1341. Pétrarque monta au Capitole, environné de toute la jeune noblesse romaine, et le sénateur Orso Colonna lui posa la couronne de laurier sur la tête, au milieu d'une pompe solennelle, et aux acclamations de la foule. Le poëte remercia en criant trois fois : « Vive le peuple romain! Vivent les sénateurs! Que Dieu les maintienne avec la liberté! » Puis il récita un beau sonnet en l'honneur des anciens Romains.

Ces hommages rendus à Pétrarque honorent l'Italie autant que le poëte; ils montrent quels étaient alors l'influence et le pouvoir du génie. La cour pontificale d'Avignon, qu'il ménageait si peu dans ses vers satiriques, avait pour lui toutes sortes d'égards; on le comblait de faveurs et de bénéfices; car Pétrarque était entré dans les ordres, quoiqu'il n'eût guère l'esprit ecclésiastique. Son enthousiasme pour l'ancienne Rome lui fit croire qu'elle allait ressusciter avec Rienzi, le *tribun auguste*, le *zélateur de la liberté*, comme il s'intitulait lui-même; il l'encouragea par ses lettres, l'appelant *envoyé du ciel;* et quand Rienzi devint prisonnier du pape, il le couvrit de sa protection et lui fit rendre la liberté. Plus tard, quand cette idole populaire eut été brisée par ceux qui l'avait adorée, il porta ses espérances sur l'empereur Charles IV, qui l'invita à venir le trouver à Mantoue; le poëte parla au souverain avec une liberté digne des temps antiques, mais il comprit bientôt qu'il ne pouvait rien en attendre pour la grandeur de l'Italie. Il échoua aussi dans sa tentative de ramener le pape Urbain V à Rome. Sa seule consolation

était l'étude, la recherche des manuscrits anciens. Partout où il passait, il fouillait les bibliothèques, les archives, copiait les ouvrages qu'il n'avait pas, comparait, rectifiait les textes, écrivait aux moines, aux princes, aux savants pour solliciter leur zèle et l'aider dans ses recherches. C'est ainsi qu'il parvint à découvrir et à rendre à la postérité les œuvres de Quintilien, les lettres et plusieurs traités de Cicéron, qu'il fit connaître à l'Italie Sophocle, Homère, Hésiode et Euripide. Cicéron surtout lui était cher, et il eut la douleur de perdre un jour le traité *de Gloria* de cet écrivain : il en avait confié le manuscrit à un de ses anciens maîtres, et celui-ci le mit en gage dans un moment de détresse. Ce traité n'a jamais été retrouvé.

Pétrarque passa en Italie les vingt dernières années de sa vie; il fut chargé par diverses cours de plusieurs missions diplomatiques; puis, fatigué de voir son pays agité sans but et sans espoir, il se retira à Venise, et fit don à cette ville de sa bibliothèque; en retour, il fut logé dans un palais aux frais de la République; il mourut à Arquà, subitement, dans sa bibliothèque; on le trouva la tête penchée, comme endormi, sur un livre : il était mort d'apoplexie.

Outre les ouvrages que nous avons cités, Pétrarque en a composé beaucoup d'autres en latin qui n'ajoutent rien à sa gloire; disciple de Cicéron, il cherche à imiter son style, et s'il ne réussit trop souvent qu'à en faire le pastiche, on y trouve pourtant, à défaut de vérité et de profondeur, une facilité élégante, avec des détails précieux pour l'histoire du temps. Ces traités divers sont au nombre de plus de vingt-cinq, et n'intéressent plus guère que les érudits, mais ils ont contribué à répandre le goût de l'antiquité, et à préparer cette renaissance italienne dont les

heureux effets se firent sentir ensuite sur toute l'Europe. Ses *Lettres*, très-nombreuses, écrites à tous les hommes célèbres de l'époque, n'ont point l'abandon et le naturel que l'on aime dans le style épistolaire; le bel esprit y côtoie le pédantisme; mais elles sont précieuses pour l'histoire, et les mœurs du temps s'y reflètent sans arrière-pensée; le grand rôle joué par Pétrarque dans la politique comme dans la littérature leur donne toujours un vif intérêt.

Nous venons de voir la création de la poésie italienne dans les œuvres de Dante et de Pétrarque, qui sont toujours restés sans rivaux dans leur pays; il faut suivre maintenant le développement simultané de la prose, et nous en trouvons le plus parfait modèle dans un conteur qui mériterait les plus complets éloges, si la morale de ses récits était en harmonie avec les grâces supérieures du style : nous voulons parler de Boccace.

Si Boccace est le premier prosateur italien par ordre de talent, il ne l'est pas par ordre de date. Nous avons déjà cité des chroniqueurs en langue vulgaire; nous aurions pu citer également bon nombre de conteurs antérieurs au quatorzième siècle, surtout dans ce dialecte florentin qui a toujours donné le ton à la langue italienne : la Toscane a été le véritable berceau de cet idiome, et son dialecte est devenu classique. La *nouvelle* italienne est d'origine florentine : elle a pour base un récit, une aventure, une chose *neuve*, ornée de détails piquants où l'auteur se joue de la sottise, de la crédulité humaine : le recueil des *Cent Nouvelles*, que nous avons cité, est le type le plus ancien du genre. Boccace a trouvé dans les vieux conteurs florentins une matière déjà préparée, de même que les récits chevaleresques, les romans de la Table ronde, arrangés à

l'italienne par d'anciens auteurs, lui ont fourni la matière de plusieurs de ses écrits romanesques.

Jean Boccace (1313-1375) naquit, à ce que l'on croit, à Paris, où son père était venu pour des affaires de commerce; il ne prit aucun goût au négoce, auquel il était destiné; l'amour des lettres s'imposa à lui comme une vocation irrésistible, et l'étude du droit ne put l'en détourner. Son père espéra l'y soustraire en lui faisant faire plusieurs voyages dans l'intérêt de ses affaires; il l'envoya à Naples; mais la cour brillante et poétique du roi Robert lui offrit d'autres attraits; il assista à l'examen, au triomphe de Pétrarque qui précéda son couronnement au Capitole; il conquit l'amitié du chantre de Laure; rien ne put l'empêcher de se vouer entièrement aux lettres. Doué d'un esprit vif et charmant, d'une figure distinguée, Boccace adressa ses hommages à une dame de la cour que l'on croit être la princesse Marie, fille du roi; c'est elle qu'il a célébrée dans ses ouvrages sous le nom de *Fiammetta* : cette passion, mêlée d'orages, fut la source de ses premiers écrits. Il revint bientôt à Florence, déjà célèbre comme écrivain, et remplit plusieurs emplois publics, des ambassades, puis fut chargé de la chaire créée pour l'interprétation de la *Divine Comédie*. Comme Pétrarque, il s'occupa activement de la recherche des manuscrits, du progrès des lettres; il reçut et entretint chez lui, pendant trois ans, un savant helléniste, Léonce Pilato, malgré les bizarreries de son caractère, pour en obtenir la traduction de seize dialogues de Platon; et quoiqu'il sût imparfaitement le grec, il propagea de tout son pouvoir l'étude de cette langue, dont il sentait le besoin pour le développement des études. Il écrivait lui-même divers ouvrages en latin, avec moins de succès que Pétrarque, mais il puisait dans

cet exercice, et dans la lecture des écrivains antiques, cette pureté de goût, cette élégance de diction qu'il devait employer dans ses œuvres en langue italienne.

Boccace avait lu, pendant sa jeunesse et ses voyages en France, nos vieux conteurs gaulois et nos longs romans de chevalerie; il leur dut plus d'une inspiration, car il prenait sans scrupule ses sujets partout où il les trouvait à sa convenance; il savait se les approprier et les transformer assez puissamment pour les rendre siens, sans craindre le reproche de plagiat; ces emprunts n'ôtent rien à son originalité personnelle. Cette cour de Naples, si brillante et si licencieuse, où il séjourna plusieurs années, se plaisait aux récits romanesques, aux tableaux d'une voluptueuse poésie; Boccace ne songeait qu'à lui plaire, et Fiammetta était l'arbitre de son goût. Sa *Théséide* est un poëme mythologique qui a pour sujet l'expédition des Amazones; beaucoup de détails sont tirés de Justin et d'Ovide, mais on y reconnaît partout les sentiments et les aventures du poëte dans sa passion pour la princesse Marie; la conduite du poëme est agréable et ingénieuse, malgré la faiblesse du style et le mélange de la fable mythologique avec les idées et les mœurs du moyen âge. Il est écrit en octaves, stances de huit vers; ce mètre, qui est très-musical, fut perfectionné par Boccace, et devint dès lors la strophe héroïque de toutes les épopées italiennes. Arioste devait lui donner bientôt après son dernier degré de grâce et de perfection.

Filostrato est un autre poëme qui a des prétentions moins épiques; il y gagne en naturel et en vérité. Le sujet en fut fourni par le roman de la *Guerre de Troie*, de Benoît de Sainte-More. C'est l'épisode de Troïle et Chryséis, arrangé au gré d'une imagination plus fertile que puissante, et

que ne rebutent aucune invraisemblance, aucun anachronisme, aucun détail d'érudition et d'ornements superflus.

Inutile de s'arrêter aux autres poëmes, dont les défauts sont encore plus saillants, l'*Amorosa Visione*, le *Ninfale Fiesolano*, l'*Ameto* (Admète), ce dernier mêlé de prose; c'est toujours le même mélange de mythologie, d'aventures amoureuses et d'allusions aux dames de la cour; les tableaux et les récits tournent à la pastorale; mais ces déesses et ces nymphes trop peu farouches oublient souvent que les grâces ne peuvent se passer de la décence : *Gratiæ decentes*.

C'est en prose, et non en vers, qu'il faut chercher le vrai talent de Boccace; ses ouvrages de jeunesse, le *Filocopo* et *Fiammetta*, n'étaient que des essais sans importance; le premier est une imitation du roman célèbre *Floire et Blanchefleur*, composé par un trouvère français. La *Vie de Dante* et le *Commentaire* de la *Divine Comédie* sont des ouvrages à part, d'un mérite réel, quoiqu'il ait imparfaitement rendu le côté important et sérieux de la vie du grand poëte; du reste, le commentaire n'a reçu qu'un commencement d'exécution.

Tous ces ouvrages n'auraient fait à notre écrivain qu'une renommée éphémère, s'il n'eût composé le *Décaméron*, chef-d'œuvre de style, de narration légère, qu'on pourrait louer sans restriction, si la morale n'y recevait en maint endroit de rudes atteintes. Si la littérature reflète la société, ce qui est vrai en général, nous devons avoir une triste idée de cette cour de Naples où Boccace trouva ses modèles et son inspiration. Il est vrai que sur les cent nouvelles qui composent le *Décaméron*, il en est un bon nombre qu'il trouva dans le domaine public, dans les fabliaux en vogue; c'était son habitude, nous l'avons dit, de prendre

partout *son bien*, et sa gloire, pas plus que celle de Molière, n'a souffert de ces emprunts. La mise en scène de ses personnages est elle-même une imitation du *Dolopathos*, ce recueil de contes orientaux où l'on voit un roi entouré de sept sages qui lui racontent successivement des histoires, pour l'empêcher de faire périr son fils, dont une belle-mère a juré la mort.

Boccace suppose que pendant la peste qui ravagea Florence en 1348, une société composée de quatre jeunes gentilshommes et de sept jeunes dames se retire à la campagne, aux environs de Florence, pour échapper à la contagion et se distraire des tristes préoccupations du moment. Le livre commence par une description émouvante du fléau qui ravageait alors la ville, et ce tableau, d'une vérité sombre, d'un intérêt navrant, forme un singulier contraste avec les joyeux devis auxquels il sert de préface. Plusieurs critiques ont signalé ce qu'il y a de choquant et d'inconvenant dans ce contraste, et rappelé que Thucydide, en retraçant la peste d'Athènes dans un tableau qui a pu servir à Boccace de modèle, s'est bien gardé de l'accoler à des tableaux de frivole corruption. Les païens de la décadence cherchaient parfois ce contraste de la mort avec les joies de la vie, et plaçaient un cercueil dans la salle du festin, pour exciter à jouir des biens éphémères qu'offre l'existence : jouissons de ce jour, *carpe diem*, disait Horace. C'est une idée païenne qui a guidé la plume de Boccace, car, pour le chrétien, la mort est un enseignement sévère qui porte moins à la joie qu'au repentir.

Les personnages du *Décaméron* racontent chacun une histoire par jour, à tour de rôle, et au bout de dix jours les cent nouvelles sont au complet. Il y en a de tristes, de gaies, de sentimentales, de piquantes; les peintures sont

aussi variées que les types et les caractères; c'est une comédie en récits; mais est-il permis d'amuser ainsi aux dépens de la morale outragée? Le charme du style, dont on ne saurait trop louer la délicatesse, la grâce, le goût exquis, le tour élégant et facile, n'est qu'un attrait plus dangereux, et quelques récits pathétiques, innocents même, comme celui de *Grisélidis*, ne peuvent racheter la licence de l'ensemble.

Si Pétrarque excusa ce qu'avait de blâmable le livre de son ami, en en rejetant la faute sur sa jeunesse, sur la frivolité des sujets et des lecteurs, Boccace lui-même se jugea plus sévèrement; les exhortations et les reproches d'un chartreux de Sienne le décidèrent à réformer sa vie et sa plume; il brûla plusieurs de ses manuscrits, et chercha à arrêter le mauvais effet de ses livres. Il eût même renoncé entièrement aux lettres si Pétrarque ne l'eût arrêté dans son dessein. La censure ecclésiastique frappa le *Décaméron*, qui ne put circuler qu'avec des coupures et des retranchements notables.

Boccace eut des imitateurs, non-seulement en Italie, mais encore en Angleterre et en France : Chaucer, la reine de Navarre et la Fontaine procèdent de lui. Le Florentin Sacchetti, auteur de deux cent soixante-huit nouvelles, se distingue par le naturel et la simplicité; mais il est loin d'avoir la finesse, l'esprit et le trait qui caractérisent Boccace; il s'attache aux anecdotes domestiques, au récit de petits événements dont l'intérêt est médiocre. Sacchetti, fort estimé de ses concitoyens, remplit les fonctions de podestat et d'ambassadeur. Un autre Florentin, Giovanni, composa un recueil de cinquante nouvelles, sous le titre de *Pecorone*, pâle reflet du *Décaméron*; le style en est agréable, mais la composition médiocre.

Ce n'est pas seulement dans le genre frivole du conte que la langue italienne, au quatorzième siècle, atteste sa supériorité ; l'histoire y devance aussi les autres pays, et prouve que le progrès, dans tous les genres, est le caractère distinctif de cette nation au sortir du moyen âge. La vie publique y était forte, le patriotisme ardent ; la résistance à l'Allemagne avait développé les passions et les facultés nationales ; l'industrie, le commerce florissaient dans ces petites républiques, à côté de la poésie et de l'érudition. Le niveau intellectuel y est plus élevé qu'ailleurs, parce que toutes les classes prenaient intérêt aux affaires publiques. Aussi l'historien du temps, Villani (1310-1348), est-il supérieur à Villehardouin, à Joinville et à Froissard. « Villehardouin était un chef de bande, Joinville un chevalier, Froissard un troubadour ; les moines de Saint-Denis étaient des moines, tous hommes renfermés dans leur profession guerrière ou cléricale, s'inquiétant peu de la vie du peuple. Au contraire, un historien d'Italie, au quatorzième siècle, c'est un marchand qui a beaucoup voyagé, beaucoup vu ; qui connaît, pour son négoce, comment vivent les peuples, leurs besoins, leurs occupations, leurs richesses ; souvent c'est un homme qui a de nombreux vaisseaux en mer, qui communique partout, qui s'enquiert à propos, et qui s'est accoutumé à bien savoir les nouvelles, ne fût-ce que pour en tirer de l'argent ; c'est un homme qui fait déjà la banque, et qui prête à des rois étrangers.

« Jean Villani était un riche marchand de Florence : il avait toute l'expérience et le sérieux de cette profession. Tout ce que Froissard néglige et dédaigne occupe Villani. De plus, il avait étudié les anciens, que Froissard ne connaissait pas, et il prend chez eux une gravité de style qui

se mêle à la science des affaires et de la vie. Villani était venu jeune à Rome, pour un devoir de piété, au jubilé de Boniface VIII. L'aspect de Rome lui donna l'idée d'écrire l'histoire de Florence, sa patrie : il commence aussitôt. Toute sa vie n'en est pas moins occupée d'affaires : il est directeur de la monnaie; il est envoyé en ambassade dans la plupart des villes d'Italie; il ne cesse pas ses opérations de commerce; elles tournèrent mal à la fin... Pèlerin, commerçant, magistrat, banqueroutier, il passe par tous les états... Il a, par avance, plusieurs caractères des historiens modernes; il explique les faits, il rend compte des causes et des moyens. Ce n'est pas qu'il ne s'anime parfois et ne décrive avec force ce qu'il a vu, mais alors même il conserve son exactitude et sa précision d'homme d'État... La naïveté, la candeur de diction qui se mêlent à cette fermeté de bon sens, lui donnent, sans génie, une sorte d'originalité. Sous ce rapport, il a quelque ressemblance avec Commines [1]. »

Villani marque le passage de la chronique à l'histoire; il est encore prolixe, incorrect, naïf et crédule; il manque d'art, de méthode, et sa critique est loin d'être complète. Ses Annales furent continuées, avec moins de talent et d'exactitude, par son frère Matteo et par son neveu Filippo ; ce dernier y ajouta les vies des écrivains florentins illustres par leurs ouvrages.

On s'étonnera peut-être de trouver dans l'histoire des lettres italiennes le nom d'une extatique célèbre dans l'Église, de sainte Catherine de Sienne (1347-1380); elle y est pourtant parfaitement à sa place, et ses lettres, ses poésies, ses oraisons, ses révélations, qui forment quatre

[1] VILLEMAIN, *Littérature du moyen âge*, t. II, p. 35.

volumes, peuvent rivaliser, pour la pureté et l'élégance du style, avec les écrits des meilleurs auteurs contemporains; les Italiens les mettent au rang de leurs classiques. Cette sainte, par ses hautes vertus et son éloquence naturelle, jouissait dans l'Église d'une grande autorité; ses sages conseils furent très-utiles au pape Grégoire XI; elle rattacha plusieurs villes à son obéissance et le détermina à quitter Avignon : elle prit le parti d'Urbain III dans le schisme qui suivit le retour des papes à Rome.

L'étude du droit, si importante dans le développement des sociétés, a pour représentant principal le docte Barthole (1313-1356), professeur à Pise et à Pérouse, le légiste plus éminent du siècle. Il était entré dans la magistrature; mais une erreur fatale lui ayant fait condamner à mort un innocent, il se livra à l'étude des lois avec une telle ardeur que sa vie en fut abrégée. L'empereur Charles IV le nomma son conseiller, et il contribua à la rédaction de la *Bulle d'or*. Sa réputation était immense; on accourait à ses leçons de toutes les parties de l'Europe, et ses décisions servaient de règle aux arrêts des cours souveraines; il est un des fondateurs du droit moderne, quoique son prestige ait diminué depuis les travaux plus récents d'Alciat et de Cujas.

CHAPITRE IV.

QUINZIÈME SIÈCLE.

Décadence de la langue italenne. Travaux sur l'antiquité. État social de l'Italie. Protection accordée aux lettres et aux arts par les princes. Zèle pour l'érudition. — Filelfo — Jean de Ravenne. — Emmanuel Chrysoloras. — George de Trébizonde. — Valla. — Bessarion. — Académie platonicienne à Florence. — Marsile Ficin. — Pic de la Mirandole. — Guarino. — Aurispa. — Traversari. — Bruni d'Arezzo. — Gaza. — Marulle. — Brandolini. — Victorin de Feltro. — Pomponius Létus. — Poggio Bracchiolini. — Les cicéroniens. Bembo. — Laurent de Médicis. — Politien. — Le théâtre italien. — Pulci : son *Morgante Maggiore*; ses deux frères Bernardo et Luca. — Boiardo : son *Roland amoureux*. — Femmes lettrées au quinzième siècle. — Savonarole.

Si l'Italie, au quinzième siècle, continue avec passion ses travaux littéraires dans le domaine de l'antiquité, c'est un peu aux dépens de sa propre langue, qui n'a plus, pour la représenter, des hommes de génie comme Dante, Pétrarque et Boccace. C'était, du reste, la faute de ces maîtres eux-mêmes, qui, tout en fixant l'idiome national, estimaient moins leurs travaux en langue vulgaire que leurs écrits, leurs recherches et leurs découvertes dans la langue de Cicéron et de Virgile. L'impulsion donnée dans ce sens devint après eux irrésistible; ce fut partout une ardeur, une émulation fiévreuse; découvrir des manuscrits, copier, traduire, imiter ces chefs-d'œuvre exhumés de la poudre des siècles, former des bibliothèques, écrire avec élégance et pureté cette belle langue latine, admirable

instrument de pensée et d'expression; réveiller les lettres grecques, que Byzance envoyait à l'Italie avec ses savants expatriés par la prise de Constantinople; collectionner les chefs-d'œuvre de l'art antique, former des musées où la sculpture et la peinture allaient trouver une source inépuisable d'inspiration : tel était le plaisir, la préoccupation, l'effort de tous les érudits, à qui ces études rapportaient autant de profit que d'honneur.

L'état politique et social de l'Italie favorisait ce rare développement intellectuel. Les invasions allemandes n'étaient plus à craindre ; l'anarchie qui en avait été la suite avait fait place à une sorte d'apaisement qui avait amené, dans plusieurs grandes villes, l'établissement de dynasties princières. Ces petites cours rivalisaient de luxe, et cherchaient à s'illustrer par la protection accordée aux lettres et aux arts. A Milan, le dernier des Visconti était remplacé par François Sforza, qui établit sa domination par la ruse et par la violence et devint l'arbitre de l'Italie; il s'entourait de savants et accordait une large protection aux lettres, cherchant ainsi à faire oublier ses vices odieux. La maison d'Este, à Ferrare, jouissait d'une gloire plus pure, et formait une cour brillante où les érudits et les poëtes trouvaient toujours un asile hospitalier. Les Gonzague de Mantoue ne restaient pas en arrière de ce progrès civilisateur. Alphonse V d'Aragon, surnommé *le Magnanime,* avait conquis le royaume de Naples sur le roi René d'Anjou, et comme symbole de son amour pour les lettres, il prenait pour armoiries un livre ouvert; pour terminer une querelle avec Cosme de Médicis, il cédait ses droits en échange d'un beau manuscrit. Ce Cosme de Médicis, dont la famille, enrichie par le commerce, imposa à Florence une longue et glorieuse domination, Cosme devint pour les lettres un

protecteur aussi généreux qu'intelligent : après avoir violemment réprimé les ennemis de son pouvoir, il administra avec douceur et sagesse, enrichit Florence de nombreux monuments, fonda une Académie, et commença cette fameuse bibliothèque *Laurentienne*, où étaient déposés les manuscrits précieux qu'il faisait recueillir à grands frais, et que la chute de Constantinople jetait à l'encan sur les marchés publics. Laurent de Médicis, le *Magnifique*, fut le plus éclairé, le plus brillant, le plus illustre des princes de cette famille; sous lui, Florence devint l'Athènes de l'Italie, et l'on put se croire transporté aux beaux jours du siècle de Périclès.

A Rome, la papauté savait, comme toujours, se mettre au niveau des besoins du siècle, et s'approprier tous les travaux de l'esprit humain pour leur donner une utile direction. Les papes furent les promoteurs les plus zélés de la restauration des lettres antiques. Le pape Nicolas V avait été dans sa jeunesse copiste de manuscrits grecs et latins; aussi accorda-t-il un asile généreux aux savants chassés de Byzance; il donnait cinq cents écus d'or à Lorenzo Valla pour une traduction de Thucydide; ce fut lui qui mit fin au Grand Schisme et qui fonda la Bibliothèque Vaticane. Pie II, avant d'être pape, était déjà célèbre sous le nom d'Æneas Sylvius; il a laissé des ouvrages remarquables, *Histoires*, *Lettres*, *Harangues*; il avait organisé une croisade contre les Turcs, avec Mathias Corvin, Scanderberg et Venise, et allait se mettre à sa tête quand il mourut.

C'était partout un zèle enthousiaste pour les lettres, une ferveur de néophytes dont on a peine à se faire une idée aujourd'hui; jamais l'érudition ne fut plus en honneur; les professeurs trônaient dans leurs chaires avec une fierté

toute princière; on se les disputait à prix d'or. Filelfo, professeur d'éloquence à dix-huit ans, se rendait à Constantinople comme secrétaire d'une ambassade vénitienne, et y épousait une fille de Chrysoloras, alliée aux Paléologue; enflé de cette noble alliance autant que de son savoir, il déployait un faste puéril, et trouvait que c'était peu de quatre cent cinquante ducats pour six mois d'enseignement à Bologne. Il avait rapporté de son voyage en Grèce une riche moisson de manuscrits, et il professa dans plusieurs universités italiennes avec une ardeur qu'il savait communiquer à ses disciples; il montait en chaire jusqu'à cinq fois par jour, et traitait chaque fois des sujets différents. Son érudition était à la hauteur de son zèle, mais elle était dépassée par l'infatuation de lui-même; il ne pouvait souffrir de comparaison avec les autres savants; de là des querelles violentes, une polémique semée d'injures et d'invectives, particulièrement contre le Poggio, son rival en science: tout cela sortait de la mesure et du bon goût. Il eut aussi le tort de conspirer contre les Médicis, et ne put s'en prendre qu'à lui-même de la misère où le firent tomber sa puérile vanité et l'amertume de son intraitable caractère. Filelfo a laissé de nombreux ouvrages latins, *Satires*, *Épîtres*, *Lettres*, *Poésies*, *Discours*, *Dialogues*, *Traités*, *Traductions*, et un poëme, *la Sforciade*, en l'honneur de Sforza. Son fils, Mario Filelfo, s'illustra aussi par ses écrits en divers genres; il avait le talent particulier d'improviser des vers en chantant sur un sujet donné.

Parmi les professeurs célèbres qui répandirent le goût de l'érudition en Italie, il faut surtout citer Jean de Ravenne, disciple de Pétrarque, qui enseigna la grammaire et la rhétorique à Venise, à Padoue, puis à Florence, et Emmanuel Chrysoloras, envoyé deux fois en Europe par

Manuel Paléologue pour solliciter l'appui des princes chrétiens contre les Turcs; il s'établit à Florence, où il enseigna le grec, et forma de nombreux disciples par lesquels la belle langue des Hellènes entra définitivement dans le courant des études universitaires.

Ce retour aux lettres grecques fut encore activé par le concours d'autres Orientaux établis en Italie. — George de Trébizonde, appelé à Rome par le pape Eugène IV, y traduisit des ouvrages d'Aristote, de saint Cyrille et de saint Jean Chrysostôme; mais, dans sa précipitation, il restait infidèle au texte, et Nicolas V lui préféra bientôt Lorenzo Valla, professeur à Padoue, à Naples et à Florence. — Le cardinal Bessarion, né à Trébizonde, moine en Grèce, évêque de Nicée, envoyé au concile de Ferrare, se fixa en Italie auprès du pape Eugène IV, et sa maison devint le rendez-vous des amis des lettres; il fut chargé de diverses ambassades difficiles, et légua en mourant sa bibliothèque à Venise. Il traduisit les *Mémoires sur Socrate* de Xénophon et la *Métaphysique* d'Aristote.

Le philosophe de Stagire perdait peu à peu du terrain dans les écoles, à mesure que la scolastique y était délaissée; Platon y gagnait en faveur; il représentait mieux l'esprit moderne, et une lutte très-vive s'engagea entre les deux écoles. Le platonisme fut importé en Italie par un Grec réfugié de Constantinople, Gémistus Pléthon, philosophe érudit, qui se distingua par son éloquence au concile de Florence et fut bien accueilli par Cosme de Médicis. L'Académie de Florence fut platonicienne; elle avait à sa tête Marsile Ficin, traducteur de Platon, et si bien pénétré de sa doctrine qu'il la prêchait en chaire, car il était chanoine de Florence; il prétendait retrouver dans Platon tous les mystères de la religion chrétienne, et Socrate était

pour lui le type du Christ : son imagination aimait à s'égarer dans le mysticisme de l'école d'Alexandrie. — Un autre partisan zélé de la philosophie platonicienne était Pic de la Mirandole (1463-1494), prodige de mémoire, de travail et d'érudition ; à dix ans, il prenait place parmi les orateurs et les poëtes ; il étudia pendant sept ans dans les universités les plus célèbres d'Italie et de France, et apprit le latin, le grec, l'arabe, l'hébreu, le chaldéen ; à Rome, il publia une liste de neuf cents propositions *de omni re scibili*, qu'il s'engageait à soutenir ; on en trouva quelques-unes entachées d'hérésie ; elles furent condamnées par Clément VIII, et défense lui fut faite de discuter publiquement ; il se retira, découragé, à Florence, et renonça aux sciences profanes.

L'étude des lettres grecques est encore représentée, dans ce siècle, par d'autres savants distingués. Guarino de Vérone (1370-1460) étudia d'abord à Constantinople, et y collectionna de nombreux manuscrits ; l'une des caisses qui les contenaient fut engloutie par la mer à son retour, et la douleur qu'il en ressentit fit blanchir ses cheveux en une seule nuit. Il traduisit Plutarque et Strabon, et enseigna à Ferrare jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans. — Jean Aurispa (1369-1460) suivit une carrière semblable ; il étudia en Grèce et en rapporta deux cent trente-huit manuscrits. — Traversari (1386-1439) et Léonard Bruni d'Arezzo, dit *l'Arétin*, tous deux élèves distingués de Chrysoloras, illustrèrent l'école de Florence par leurs travaux et comptent parmi les restaurateurs des lettres. On doit à Léonard Bruni une bonne *Histoire de Florence* en latin, des traductions de Plutarque, d'Aristote, d'Eschine, de Démosthène, la Vie de Pétrarque et celle de Dante. — Théodore Gaza, réfugié grec, enseigna successivement à Sienne, à Ferrare

et à Rome, et fit aussi de nombreuses traductions; sa *Grammaire grecque* est restée longtemps dans les écoles. — Marulle, autre Grec de naissance, se distingua dans la poésie latine, en rivalisant avec Lucrèce pour la forme, et en conservant toutes les machines poétiques de l'Olympe païen. — Aurelio Brandolini, quoique aveugle, était fort versé dans les lettres, et improvisait des vers latins sur les sujets les plus difficiles; il alla professer en Hongrie, à l'appel de Mathias Corvin, puis revint en Italie, se fit moine augustin et obtint un grand succès par ses prédications. — Victorin de Feltro enseignait les lettres aux enfants du prince de Mantoue, Jean-François Gonzague, lorsque l'idée lui vint de fonder une espèce de collége sous le titre de *Maison-Joyeuse;* les jeunes gens y étaient initiés à la science par les moyens les plus agréables; la musique, la danse, l'équitation, la promenade, les jeux faisaient diversion aux études les plus sérieuses, et se joignaient à des moyens d'émulation qui favorisaient les progrès des élèves. Il sortit de cette école beaucoup d'hommes distingués qui contribuèrent à la réputation du maître.

Pomponius Létus, qui appartenait à une noble famille, la quitta pour s'établir à Rome et y vivre, pauvre et fier, au milieu des monuments et des souvenirs de l'antiquité; sa passion, son culte un peu superstitieux pour les réminiscences païennes le firent soupçonner d'impiété; il fonda une *Académie romaine* dont le pape Paul II prit ombrage; il y voyait un foyer de conspiration. Létus subit la prison, mais il fut remis en liberté et en honneur sous les papes suivants, et put continuer ses travaux et son enseignement. Il était de ces puristes enthousiastes qui répudiaient tout ce qui n'était pas grec ou latin.

Poggio Bracciolini, ou le Pogge (1380-1459), élève de

Chrysoloras comme son ami Léonard Arétin, dont il continua l'*Histoire*, tient une des premières places parmi les savants de ce temps. Il fut secrétaire apostolique sous Boniface IX et les sept papes suivants, c'est-à-dire pendant plus de cinquante ans. Ces fonctions ne l'empêchèrent pas de faire de nombreux voyages en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre; il en profita pour découvrir de nombreux manuscrits, qu'il sauva de l'oubli ou de la destruction; c'est ainsi qu'il rendit au monde des lettres les œuvres de Quintilien, de Columelle, de Valérius Flaccus, de Silius Italicus, de Vitruve, d'Ammien Marcellin, de Tertullien, etc. Il finit par se fixer à Florence, auprès de Cosme de Médicis, qu'il aimait tendrement, et il y mourut comblé d'honneurs. Ses nombreux ouvrages dénotent de vastes connaissances, un esprit vigoureux et profond, mais le style en est peu élégant et peu correct. On cite surtout son *Histoire de Florence*, de 1350 à 1455; ses *Dialogues philosophiques* et ses *Lettres*. Mais sa gloire fut compromise par un livre immoral, les *Facéties*, et par les invectives acrimonieuses dont est semée sa polémique contre d'autres savants. L'ardeur littéraire suscitait des jalousies, des passions haineuses, qui se faisaient jour par d'acerbes critiques, des mots virulents, de grossières injures : la république des lettres a toujours eu son côté anarchique, et les grands hommes des faiblesses inqualifiables.

Bien d'autres érudits pourraient trouver place encore dans cette revue des écrivains en langue latine; mais il ne faut pas oublier que notre objet est la littérature italienne, à laquelle nous devons revenir après ce détour nécessaire dans un champ limitrophe. Le latin, objet d'un culte spécial de la part des savants, des admirateurs de l'antiquité, servit indirectement au progrès de la langue vulgaire. Les

cicéroniens, ainsi qu'on appelait les puristes, les admirateurs exclusifs de la langue de Cicéron, répudiaient ce latin composite et plat qui était en usage dans l'école et dans l'Église; Bembo, leur chef, avait en grand mépris le latin des épîtres de saint Paul, et n'employait aucun terme qui ne fût dans Cicéron. Érasme se moquait spirituellement de ces ridicules exagérations; mais cette recherche d'un style élégant et pur rejaillit sur la langue italienne, qui fut remise peu à peu en honneur. Bembo lui-même l'écrivit avec une grande élégance, et Laurent de Médicis, au milieu de son Académie platonicienne, trouvait que les œuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace pouvaient servir de modèles aux écrivains en langue vulgaire.

Laurent de Médicis (1448-1492) aimait, comme plus tard Richelieu, à voiler son despotisme sous la protection accordée aux lettres et aux arts; il les cultivait lui-même avec goût, à la suite de Pétrarque, dont il imita les sonnets et les *canzoni*, sans pouvoir en égaler la pureté et l'harmonie. On trouve d'agréables descriptions, entremêlées d'élans lyriques, dans ses *Silves d'amour* et ses petits poëmes (*poemetti*), tels que l'*Ambra* et la *Nencia da Barberino* : ce dernier est une pastorale assez originale, une parodie des lamentations amoureuses adressées par un paysan à celle qu'il aime : on y trouve de piquants effets de style, mais la moralité en est fort équivoque. La licence va plus loin encore dans ses *Chants du carnaval* (*Canti carnescialeschi*) : ce genre de mascarades, dont il est l'inventeur, a eu un succès très-prolongé. Le prince qui avait si bien asservi le peuple florentin avait au moins le talent de l'amuser.

Ange Politien (1454-1494) fut le favori de Laurent de Médicis, son commensal, le compagnon de ses travaux et

de ses études, le précepteur de ses enfants. Sa faveur commença par un poëme composé en l'honneur de Julien de Médicis, à l'occasion d'un *Tournoi* où celui-ci et son frère avaient été vainqueurs. Ce poëme, un peu prolixe, quoique inachevé, fit la fortune de Politien; il est en *stances* de huit vers et le place, comme écrivain, au-dessus de son protecteur; pourtant il n'a rien de bien original, ni pour l'invention, ni pour la forme, et il nous semble que sa réputation a été surfaite par les contemporains, courtisans obligés des Médicis et de leur entourage. Politien paraît l'avoir jugé ainsi lui-même ; car, après ce premier jet de sa muse en langue vulgaire, il se tourna tout entier vers les travaux d'érudition et de philosophie. Professeur à Florence, chanoine de cette ville, ambassadeur auprès du pape Innocent VIII, il joua un rôle important dans les affaires et dans les lettres; il composa en latin des épigrammes, des épîtres, des discours, des bucoliques, des traductions, des *Commentaires sur les Pandectes*, l'*Histoire de la conjuration des Pazzi*, douze livres de *Lettres* fort intéressantes; enfin il fut le restaurateur du théâtre par sa *Fable d'Orphée*, sorte de drame pastoral improvisé en deux jours pour célébrer à Mantoue l'arrivée du cardinal Gonzague.

Il ne faut pas croire pourtant que cette pièce soit le premier essai de drame en Italie; le théâtre existait déjà, comme partout, à l'état d'enfance, et l'on pourrait citer une foule de pièces antérieures, essais informes, imitations de l'antiquité, que l'on jouait sous le nom de *Rappresentazioni*, et dont plusieurs sont dans le genre des *Mystères* du moyen âge. Il y avait aussi des comédies improvisées, (*Commedie dell' arte*), qui rappelaient les atellanes, et auxquelles le public italien, très-sensible à la mimique, prenait

grand plaisir. Ce théâtre, dépourvu d'art et de goût, perdit sa vogue à mesure que l'on appréciait davantage les chefs-d'œuvre de l'antiquité; on vit paraître des comédies écrites en latin, et Pomponius Létus fit jouer à Rome des pièces de Plaute et de Térence.

L'œuvre de Politien, *Orphée*, n'était donc pas une innovation; elle ressemblait beaucoup aux pièces incohérentes de ses prédécesseurs, et ne les surpassait que par la pureté du style; il la remania par la suite, la divisa en cinq actes, avec chœurs et dénoûment tragique, mais sans lui enlever son caractère bucolique, qui fait un singulier contraste avec les allures du drame. Néanmoins le théâtre en reçut une impulsion favorable : on commença à jouer des pièces dans toutes les cours d'Italie, et les seigneurs s'unissaient aux gens de lettres pour prendre des rôles dans ces représentations.

Plus on étudie ce siècle d'érudition pédante, plus on se convainc que la science y a tué le génie; tous ces écrivains, écrasés par un pesant savoir, manquent d'imagination créatrice : ils ne savent que traduire et imiter. Voici pourtant un auteur dont l'imitation n'est pas sans indépendance, et qui trouva, dans l'épopée chevaleresque, moitié héroïque, moitié comique, une veine assez féconde et assez originale pour servir de modèle, dans le siècle suivant, à des écrivains mieux doués que lui : nous voulons parler de Pulci, et de son *Morgante Maggiore*.

Louis Pulci (1431-1470), né à Florence, était le plus jeune de trois frères, distingués dans les lettres; l'aîné, Bernardo Pulci, fit des *Élégies*, un poëme sur la *Passion*, et une traduction des *Bucoliques* de Virgile; le second, Luca, chanta le *Tournoi*, où Laurent de Médicis fut vainqueur; il fut surpassé dans ce sujet par son émule Politien, mais

tous deux en tirèrent honneur et profit; on a encore de lui des poésies romanesques et pastorales. Louis Pulci fut le plus grand poëte de la famille.

Les romans chevaleresques n'étaient point une nouveauté en Italie, mais ils venaient tous de la France, où la féconde imagination des troubadours et des trouvères les avait semés à profusion. D'abord admirés et imités avec la candeur et la simplicité naïves de ces siècles de foi et d'héroïsme chevaleresque, ils perdirent au quinzième siècle quelque chose de leur saveur première; on ne pouvait plus prendre au sérieux les aventures merveilleuses de ces héros surhumains, de ces géants, de ces fées, de ces magiciens qui peuplaient la légende de Charlemagne et celle de la Table ronde. Du moment que le sublime était détruit, on voyait apparaître le ridicule, effet naturel du contraste : l'invraisemblable touche au comique. Le scepticisme fit donc poindre une tendance à la parodie; elle commence dans le *Morgante* de Pulci, elle se développera, sous des formes variées, dans les créations immortelles de l'Arioste et de Cervantès.

Pulci puisa son sujet dans l'épopée carlovingienne : son héros, le *Géant Morgant,* est une sorte de bravache grotesque, un tranche-montagne dont les sentiments généreux, le dévouement, la bravoure font contraste avec ses antécédents d'ivrogne, de violent et de fourbe, dès qu'il a été converti par le paladin Roland, neveu de Charlemagne. Il s'attache au héros de Roncevaux, le suit et le sert comme un esclave, l'accompagne dans ses expéditions contre les Sarrasins, et l'aide à enlever la couronne à Charlemagne, car l'empereur a encouru la colère de Roland, pour s'être laissé circonvenir par le traître Ganelon. Devenu un moment sultan de Babylone, Roland revient en France, pour

mourir à Roncevaux, tandis que son écuyer, son bouffon, son Sancho Pança, expire assez ridiculement de la morsure d'un scorpion; Ganelon expie sa trahison par le supplice. Tout cela est entremêlé d'une foule d'aventures et d'épisodes, où le sérieux, le grandiose, le pathétique sont dominés par le ridicule et le grotesque; Morgant tient plus de la brute que du héros; quand il extermine ses ennemis avec un énorme battant de cloche, on éprouve plus de répugnance que d'admiration. Après certaines invocations religieuses, Pulci ne s'arrête pas devant des détails inconvenants, des contes grossiers, de basses caricatures; l'une des moins risquées, quoique fort grotesque, est celle du géant Margutte, ami de Margant : ce glouton émérite entre dans une violente colère parce qu'on lui a dérobé ses bottes; quand il trouve le voleur, un singe, qui s'escrime à les mettre avec force grimaces, il part d'un tel éclat de rire qu'il en meurt sur place.

Ce poëme héroï-comique est composé en octaves, et comprend vingt-huit chants; il manque de poésie aussi bien que d'ensemble; Pulci en composait les morceaux séparés, qu'il lisait dans la société des Médicis, avec l'intention de les relier plus tard en les complétant par des transitions : le temps lui manqua pour l'achever. Il n'en eut pas moins un succès prodigieux, et les Italiens admirent beaucoup la pureté de son style, qui reproduit fidèlement le dialecte toscan, avec ses proverbes et locutions populaires.

Pulci avait puisé son roman dans le *Chevalier au Lion*, les *Quatre Fils Aymon* et la *Chanson de Roland;* mais il n'avait donné qu'une place secondaire aux rôles des femmes, où il eût fallu plus de grâce et de délicatesse que n'en comportait son génie. En puisant aux mêmes sources, le

comte Boïardo (1430-1494) respecta mieux les usages de la chevalerie, et dans son *Roland amoureux* (*Orlando innamorato*) il fit un tableau complet de la galanterie chevaleresque; les femmes y ont le rôle principal, et la décence est observée avec une réserve délicate qui est peu commune dans ce siècle. Le défaut de ce roman, c'est un excès de longueur nuisible à l'intérêt; le récit s'arrête au neuvième livre, et déjà il a rempli soixante-neuf chants; toute la chevalerie y eût passé si le conteur avait pu achever son œuvre. Une telle surabondance produit de la confusion dans les détails et de la négligence dans le style. Pulci lui reste supérieur comme écrivain; il est plus sobre et plus léger, mais Boïardo l'emporte par l'invention, par la régularité, par la peinture des caractères; il a créé des personnages vivants, des types, que l'Arioste lui a empruntés pour les rendre immortels; leurs noms mêmes sont devenus populaires : Rodomont est en français un énergique qualificatif; Agramant, Sacripant, Sabrino, Gradasse, sont également connus. Sismondi prétend que ces noms existent encore parmi les familles qui descendent des vassaux du fief de Scandiano, appartenant à l'auteur; quant à celui de Rodomont, il le trouva un jour au milieu d'une partie de chasse, et il revint au galop à sa demeure, si joyeux qu'il fit sonner les cloches et tirer le canon, au grand ébahissement des paysans à qui ce nouveau saint était inconnu. Le *Roland amoureux*, tel que nous l'avons, fut remanié un siècle après par Berni, qui respecta le fonds, tout en donnant au style l'élégance et la correction qui lui manquaient. Mais son principal mérite, sans contredit, est d'avoir inspiré l'Arioste.

Les lettres ont été aussi cultivées au quinzième siècle par quelques femmes dont l'histoire doit conserver les

noms avec honneur. La princesse Battiste de Montefeltro composa des *canzoni* remarquables; elle professa publiquement la philosophie, et aucun adversaire ne pouvait la désarçonner dans l'argumentation; on la vit haranguer en latin l'empereur Sigismond, le pape Martin V et d'autres personnages. Sa petite-fille Constance et son arrière-petite-fille Battiste conservèrent la tradition de ses talents. Alessandra Scala, fille de l'historien de ce nom, Cecca de Sienne, Blanche d'Este obtinrent aussi les suffrages publics. La mère de Laurent de Médicis, Lucrèce Tornabuoni, composa des *Poésies sacrées*, et transmit à son fils ses goûts littéraires. Enfin Cassandra Fedele excella dans l'éloquence, la philosophie, la musique et les langues anciennes.

Nous ne pouvons terminer cette revue du quinzième siècle sans dire quelques mots du célèbre moine dominicain Jérôme Savonarole (1452-1498), qui tint en échec pendant plusieurs années le pouvoir des Médicis à Florence, grâce à l'influence que lui donnaieut sur le peuple son éloquence hardie et l'austérité de sa vie. Savonarole se crut inspiré d'en haut; s'il se trompa, ce fut évidemment de bonne foi. Animé d'un zèle ardent pour la religion et la réforme des mœurs, il voyait dans les Médicis les corrupteurs de la nation, les ennemis de la liberté; le prédicateur se fit tribun; il groupa autour de sa chaire un parti puissant, attaquant sans ménagement les vices des princes, les abus du clergé. Devenu prieur du couvent de Saint-Marc, puis vicaire général de sa congrégation, il opéra des réformes rigoureuses dans plusieurs maisons de son ordre; il visait même à la réforme générale du clergé. Laurent de Médicis, soit par prudence, soit par générosité, laissa libre carrière à la parole de l'ardent dominicain. Lorsque Charles VIII envahit l'Italie pour aller à la conquête de

Naples, Savonarole vit avec plaisir ce prince étranger qui faisait tomber les Médicis du pouvoir; il y substitua le sien propre; sans prendre une part directe au gouvernement, il gouverna, du fond de sa cellule ou du haut de sa chaire, cette sorte de démocratie théocratique dont il était l'âme. Il fit la guerre au luxe, aux arts, aux œuvres littéraires qu'il considérait comme autant de moyens de corruption. Des troupes d'enfants, transformés par lui en inquisiteurs, allaient dans les maisons et les palais pour y saisir les tableaux et les livres, qui devenaient la proie des flammes; Florence n'était plus une académie de beaux esprits, mais un couvent austère où régnait une sorte de terreur religieuse et d'ascétisme public. Cet état de choses était trop violent, trop tendu pour pouvoir durer. Savonarole s'attaqua au pape Alexandre VI, qui répondit par l'excommunication. Un moine franciscain osa élever chaire contre chaire; il forma un parti contre Savonarole, et le défia d'affronter avec lui l'épreuve du feu, comme témoignage de son inspiration céleste. Savonarole hésite, recule, consent enfin à ce que l'un de ses disciples traverse le feu à sa place, et, au dernier moment, veut imposer des conditions impossibles. Ce fut le terme de sa puissance; le peuple, désabusé, se tourna contre lui; son procès lui fut fait par des commissaires envoyés de Rome, et cette fois, il fut envoyé au bûcher par une condamnation juridique.

L'éloquence de Savonarole était bizarre, diffuse, parfois violente, mais originale et vigoureuse. Il a laissé plusieurs écrits remarquables, parmi lesquels on distingue son *Triomphe de la croix,* qui est une démonstration de la vérité catholique.

CHAPITRE V.

SEIZIÈME SIÈCLE. — MACHIAVEL.

Coup d'œil général. Situation politique, morale et littéraire. — Influence de l'Italie sur la France. — Machiavel : sa vie publique et privée. Le livre *le Prince*. Ses *Discours sur Tite-Live*. Ses *Dialogues sur l'art de la guerre*. *Comédies* et *Lettres*. — Jean Botero. — Gianotti. — Paruta.

Le quinzième siècle, comme nous venons de le voir, fut presque entièrement consacré aux recherches, aux travaux d'érudition ; les œuvres d'imagination n'y occupent qu'une place secondaire. C'est une résurrection générale de l'antiquité classique, un retour passionné aux œuvres de la Grèce et de Rome, dont la perfection idéale enflammait tous les esprits. On étudiait, on commentait, on traduisait, on admirait, et il semble que cette contemplation des chefs-d'œuvre antiques ait paralysé l'invention, découragé le génie créateur. Le progrès fut immense; la culture générale y conquit d'abondantes lumières; elle rayonna bientôt au dehors, et se répandit par toute l'Europe, grâce à la découverte de l'imprimerie (1453), venue à propos pour favoriser ce mouvement de renaissance. L'Italie fut des premières à s'approprier l'art merveilleux de Gutenberg. Les Alde Manuce, les Lascaris reproduisirent les manuscrits les plus précieux : éditions premières que l'amateur paye aujourd'hui au poids de l'or.

Le seizième siècle recueille les fruits de tant d'efforts, et

il passe pour le plus glorieux, le plus brillant de l'Italie, quoique le quatorzième l'emporte par la puissance créatrice du génie. Trois grands noms le dominent dans les lettres : Machiavel, l'Arioste et le Tasse; mais ceux de Dante, de Pétrarque et de Boccace soutiennent la comparaison avec avantage. Sous le rapport moral et politique, l'Italie est en décadence; la licence des mœurs, déjà notable au siècle précédent, fait dans celui-ci de tristes progrès; les caractères perdent de leur noblesse et de leur grandeur; les écrivains ne songent qu'à plaire, et souvent se dégradent par de basses flatteries; ils sont à la solde des grands, et perdent en dignité comme en inspiration. La vie publique n'a plus ses libres allures d'autrefois : le despotisme engendre la vénalité, et plus on avance dans ce siècle si rempli de talents, plus on remarque cet abaissement des âmes et des caractères.

L'Italie est un champ de bataille entre les Français et les Espagnols, qui s'en disputent la possession et y luttent pour la prépondérance : de là des maux incalculables pour le pays, et un asservissement funeste : privée d'unité et de force, l'Italie devait être la proie du vainqueur. A l'invasion rapide et malencontreuse de Charles VIII, succèdent celles de Louis XII et de François Ier, sans autre résultat pour eux qu'une gloire éphémère et stérile. Ferdinand le Catholique et Charles-Quint, plus heureux et plus habiles, réduisent cette riche contrée à un état de demi-servitude, qui prépare son affaissement et sa décadence.

Malgré ces guerres et ces malheurs publics, cette nation si bien douée, si aimable, si polie, si pleine d'enthousiasme pour le beau, si bien préparée par l'étude, produit des essaims de littérateurs et d'artistes qui mettent le comble à sa gloire; c'est un *âge d'or* comme celui de Périclès et

d'Auguste, et le nom des Médicis, représenté par le pape Léon X, est resté attaché à ce siècle glorieux comme un immortel souvenir. Ce grand pape, que l'histoire sérieuse et impartiale a vengé des accusations outrageantes dirigées contre ses mœurs, était fils de Laurent le Magnifique, et avait puisé à Florence, dans cette cour si savante et si polie, ce goût délicat des lettres et des arts, dont il devint, à Rome, le représentant et le zélé protecteur. Placé entre la rivalité de François Ier et des Espagnols, il se montra aussi habile politique que grand patriote, et il sauva au moins ses États, s'il ne put opérer le salut de la patrie commune. Rien de plus magnifique que sa cour, où il attirait les savants, les poëtes, les peintres, les sculpteurs, par ses libéralités et ses encouragements. Ses secrétaires, Bembo et Sadolet, donnaient le modèle de cette latinité élégante dont Cicéron était la source unique; lui-même composait des vers latins, en même temps qu'il épuisait son trésor à collectionner des objets d'art, des livres rares et précieux. Ce goût de l'élégance et du savoir était partagé par son entourage : les cardinaux et les princes rivalisaient de zèle et d'ardeur, et leurs petites cours, satellites de celle du pontife, contribuaient à l'éclat général du règne. Aussi quel merveilleux concours d'hommes de génie et de talent dans tous les genres, que de créations heureuses, que d'œuvres immortelles! Raphaël, Michel-Ange, Bramante, Jules Romain, Léonard de Vinci, le Titien, Corrége, André del Sarto dans les arts; Machiavel, Guichardin, l'Arioste, Berni, Paul Jove, Sannazar, Vida dans les lettres, et beaucoup d'autres d'un ordre inférieur. Tous ne se rattachent pas sans doute au même degré au cortége glorieux du trône pontifical, mais ils appartiennent tous à cette haute culture intellectuelle, à ce noble développe-

ment des facultés créatrices dont les Médicis ont été les principaux promoteurs. .

Il ne faut pas oublier que si la France avait présidé à la formation de la poésie italienne en lui prêtant ses troubadours et ses trouvères, elle lui dut, au seizième siècle, l'impulsion dont elle avait besoin pour se remettre à son niveau; le seul fruit qu'elle retira de ses incursions en Italie fut la renaissance du goût; elle lui emprunta ses artistes, elle imita ses écrivains : Charles d'Orléans, marié à Valentine de Milan, mit dans ses vers quelque chose de la grâce de Pétrarque; Marot l'imite mieux encore; François Ier est ébloui par l'attrait de la civilisation italienne; sa sœur, Marguerite de Navarre, marche sur les traces de Boccace; Ronsard et Bertaut s'inspirent des poëtes de l'Italie. Catherine de Médicis nous rend moins de service en nous apportant les traditions d'une tortueuse politique, trop pratiquée au delà des monts; on imite le mal comme le bien; mais le goût français s'est incontestablement réveillé, développé, épuré au contact de l'Italie.

Entre le quinzième et le seizième siècle, un écrivain se présente qui appartient à tous les deux par la date de sa naissance et celle de sa mort, et qui en forme la transition naturelle, de même qu'il les représente mieux que tout autre par la nature puissante et complexe de son talent : c'est Nicolas Machiavel (1469-1527). Esprit pénétrant et sagace, penseur profond, historien, philosophe, poëte même, il voit sans illusion la réalité des choses, et c'est à lui qu'il faut demander la véritable position de l'Italie au moment où elle va perdre ce qui lui restait d'indépendance. Il voit le mal, il en gémit, il cherche des remèdes, et, peu soucieux de la morale, il les indique dans un empirisme brutal auquel il sacrifie tous les principes. Sa

verve malicieuse, souvent aiguisée d'une ironie amère, son mépris pour l'humanité comme pour le droit des gens, ses arguments en faveur d'une détestable doctrine, ne doivent point nous faire oublier qu'il y avait en lui un ardent patriote en même temps qu'un écrivain de premier ordre. Sa gloire littéraire ne s'est établie que lentement; elle ne date guère que de la fin du siècle dernier. Du reste, il n'y visait guère lui-même; souvent il écrivait par caprice, par désœuvrement, dans les loisirs forcés que lui laissait la politique, et plusieurs de ses ouvrages sont restés inachevés. L'action était son véritable domaine; son ambition l'y portait autant que l'instinct d'un génie supérieur, et ses meilleurs écrits, où l'imagination ne joue aucun rôle, empruntent toute leur force à la pensée, servie par un admirable style.

Les ancêtres de Machiavel occupaient, dans la noblesse florentine, une place honorable, sinon éminente : on trouve parmi eux bon nombre de gonfaloniers et de prieurs, mais leur état de fortune était modeste. On sait peu de choses sur sa jeunesse et son éducation, mais tout prouve qu'il fit de solides études, en vue d'arriver aux affaires publiques. Les circonstances se prêtèrent peu à son ambition : il avait vingt-trois ans à la mort de Laurent le Magnifique; il regarda passer, avec une curiosité de sceptique, les quatre années du pouvoir de Savonarole; il se rapprocha de son successeur, le gonfalonier Soderini, et entra à la chancellerie, comme secrétaire des Dix, pour rédiger la correspondance et les délibérations de ce conseil suprême : il avait alors vingt-neuf ans. Machiavel remplit ces fonctions durant quatorze ans, et fut chargé pendant ce temps de plusieurs missions diplomatiques, tant en Italie qu'en France et en Allemagne. Ses correspondances

officielles (*Legazioni*) sont l'histoire de ces négociations, souvent épineuses et difficiles; mais l'esprit sagace du diplomate et de l'observateur se montre encore mieux dans ses Descriptions (*Ritratti*) des choses de France et d'Allemagne, où il prélude aux grands ouvrages de sa maturité.

Le retour des Médicis à Florence, en 1512, lui fit perdre son emploi; impliqué dans un complot, il fut mis à la torture, et la supporta sans faire aucun aveu. Était-il innocent? Il l'affirme dans ses lettres, et rien ne prouve le contraire; quoique républicain, il n'était pas ennemi des Médicis. De sa prison il adresse deux sonnets à Julien de Médicis pour l'apitoyer sur son sort; le ton en est dégagé, et marque une âme libre et stoïque. Le pape Léon X lui fit rendre la liberté; ce ne fut que huit ans après qu'il put reprendre de modestes fonctions diplomatiques.

C'est pendant sa retraite forcée que Machiavel composa ses principaux ouvrages; l'inaction lui pesait; le besoin le poussait à se faire solliciteur, avec assez peu de dignité, auprès de ceux qui l'avaient persécuté; il réclamait sans cesse un emploi et de l'argent, « étant, disait-il, accoutumé à dépenser, et ne pouvant s'empêcher de le faire. » Mais il sentait son mérite et sa force, et il ajoutait que « chacun devrait avoir à cœur de se servir d'un homme qui a acquis de l'expérience aux dépens des autres ». Tout en occupant fructueusement son temps à l'étude, le besoin d'action le poussait à se distraire au milieu des campagnards, dont les travaux, les jeux, le babil, les disputes lui fournissaient encore matière à observation; il visitait les bûcherons qui coupaient son bois, tendait des gluaux aux oiseaux, et prenait jusqu'à *sept grives* en un jour; mais il avait soin de porter avec lui un volume de Dante ou de Pétrarque,

d'Ovide ou de Tibulle, ce qui valait mieux que la pipée. Il se rendait ensuite à l'auberge de la route, « y trouvait un boucher, un meunier et deux chaufourniers », engageait avec eux la conversation ou le jeu de trictrac, accompagné de disputes et d'injures. « Je me vautre dans ces viles distractions, qui empêchent mon cerveau de moisir; j'y épuise la malignité de la fortune, trouvant plaisir à ce qu'elle me foule ainsi, pour voir si elle n'en aura pas honte. Le soir venu, je retourne à la maison, j'entre dans mon cabinet; à la porte, je me dépouille de ces habits de villageois, pleins de souillures; je me revêts d'habillements propres, et ainsi convenablement paré, je me mets en relation avec la cour des anciens. Ils me font accueil, et m'offrent une autre nourriture, la seule qui me convienne et qui réponde à mes instincts innés. Je ne crains pas de m'entretenir avec eux, et de leur demander raison de leurs actions : ils me répondent toujours poliment. Quatre heures s'écoulent sans que j'éprouve un moment d'ennui. J'oublie alors toute peine; je brave la pauvreté et la mort. Je me transporte tout entier en eux, et, comme Dante dit que la science consiste à retenir ce que l'on a entendu, j'ai noté ce dont j'ai fait un capital dans leur conversation. »

Tel est l'homme qui a écrit le *Prince,* les *Discours sur Tite-Live*, le *Livre sur l'art de la guerre,* l'*Histoire de Florence,* la comédie licencieuse de la *Mandragore,* la nouvelle de *Belphégor,* des *poésies diverses* et jusqu'à des *Chants de carnaval.* Grand écrivain, le premier, peut-être, des prosateurs de l'Italie; penseur profond, mais philosophe équivoque, indifférent au bien et au mal; démocrate prêchant la tyrannie aux souverains; politique aux vues pénétrantes, mais courtisan du fait accompli; grand historien,

fin satirique; au fond, froid et sceptique, et n'ayant pas su élever son caractère au niveau de son génie.

Le plus connu de ses ouvrages, sinon le meilleur, le *Prince*, qui a donné lieu à tant de réfutations et de commentaires, n'est au fond qu'un manuel de la tyrannie; c'est cette doctrine, flétrie sous le nom de *machiavélisme*, qui enseigne que la fin justifie les moyens, qu'un prince peut fouler aux pieds la bonne foi, la justice, l'humanité, les lois morales, divines et humaines, pour conserver son pouvoir; la ruse, la perfidie, la cruauté ne sont rien, pourvu qu'elles aboutissent au succès. Le type que Machiavel avait en vue est, dit-on, le célèbre César Borgia, un monstre d'astuce et de cruauté, qui ensanglanta la Romagne par d'atroces exécutions; il le cite souvent comme exemple; mais on peut dire que la plupart des princes de l'époque employaient les moyens de domination exposés par Machiavel, et que sa théorie est basée sur les faits qu'il avait sous les yeux, ou qu'il trouvait dans l'histoire. C'était l'esprit du temps, la politique pratiquée par Louis XI, Ludovic le More, les Dix de Venise, Ferdinand le Catholique, et la plupart des princes d'Italie. Gonzalve de Cordoue ne disait-il pas que la toile de l'honneur doit avoir un tissu lâche? L'esprit chevaleresque, basé sur la loyauté chrétienne, était mort, et François Ier lui-même, appelé le dernier roi chevalier, ne tenait pas toujours sa parole quand la raison d'État le poussait. Machiavel vivait dans cette atmosphère de déloyauté, où la *force primait le droit*, et il dédiait son livre à Laurent II de Médicis, père de la trop fameuse Catherine de Médicis, qui mit si bien en pratique les théories du *Prince* à la cour de France. Les défenseurs de Machiavel, J. J. Rousseau entre autres, avec Alfieri et Foscolo, ont prétendu qu'il n'avait dévoilé l'art de

la tyrannie que pour enseigner aux peuples à s'en garantir. Il n'était pas à ce point courtisan de la foule : esprit pratique et peu scrupuleux, il étudiait les faits; il connaissait le monde et les cours, et son livre est le résultat d'une observation profonde, où l'idéal moral n'a rien à voir; c'est là son excuse, si tant est qu'on puisse l'excuser, et Bacon, le philosophe de l'expérience, entrait dans ses vues quand il disait : « Rendons-lui grâce, ainsi qu'aux écrivains de ce genre qui, ouvertement et sans dissimulation, exposent ce que les hommes ont coutume de faire, et non ce qu'ils devraient faire. » Mais quel est le moraliste honnête, consciencieux et religieux, qui se contenterait d'exposer des faits odieux et de révoltants principes sans qu'un cri de réprobation courageuse et indignée s'échappât de sa plume ? Et peut-on savoir gré à Machiavel de préconiser la piété, la bonne foi, l'intégrité, la justice, quand il ne les conseille que comme moyens de succès, pour conserver la domination ?

Le livre du *Prince* devait trouver des adversaires dans l'Église, gardienne vigilante des principes éternels du juste et du vrai : le cardinal Pole et les Jésuites l'attaquèrent avec ardeur; il fut condamné par le concile de Trente, et Frédéric II lui-même le réfuta dans son *Anti-Machiavel;* mais il était jeune alors; il aspirait au titre de philosophe, et il essaya plus tard de faire disparaître son livre, alors qu'il mettait si bien en usage la politique du *Prince.*

Machiavel est fidèle à la même doctrine dans ses *Discours sur la première décade de Tite-Live;* mais, à part des maximes toujours immorales d'une fausse politique, cet ouvrage est une étude historique et philosophique dont la profondeur le place à côté de Bossuet et de Montesquieu; comme eux, et avant eux, il a développé les causes de la

grandeur romaine, mais en appliquant cette étude des faits anciens aux sociétés modernes : c'est une théorie de la conquête et de la domination, appliquée cette fois, non aux princes, mais aux peuples; cette lumière du passé, projetée sur le présent par des déductions habiles et un rare talent de généralisation, offre un attrait puissant à l'esprit dans sa saisissante originalité. C'est l'expérience puisant ses enseignements dans l'analogie; mais comme rien n'est absolu dans les choses de ce monde, Machiavel pousse son raisonnement à l'excès quand il croit que telle donnée historique, telle circonstance, tel fait doivent toujours produire les mêmes conséquences : cette déduction est trop rigoureuse pour pouvoir être toujours juste : les mathématiques seules ont droit de procéder ainsi; dans les événements humains, l'imprévu joue un grand rôle, et nous préférons voir, avec Bossuet, la main de la Providence dans le développement des destinées humaines. Le style de cet ouvrage a une beauté sévère, une clarté lumineuse qui approche de la perfection.

Le même éloge peut s'appliquer à ses *Histoires florentines*, dont la simplicité, la vigueur, le naturel, la concision dénotent un écrivain consommé; les vues générales y ont une largeur saisissante, dont il n'avait trouvé nulle part le modèle; le jugement est ferme et droit; rien d'inutile, ni dans le développement ni dans la phrase; point d'ornements superflus : tout historien moderne a pu y puiser des leçons et des exemples. Cet ouvrage fut écrit à la demande du pape Clément XIV, qui avait recommandé à l'auteur la plus stricte impartialité; Machiavel fut fidèle à ce programme pour l'histoire du passé; mais dans les événements contemporains, il usa de condescendance et de ménagements envers les puissances dont il attendait la

fortune. Cette histoire est conduite jusqu'à l'année 1492.

Si le génie de Machiavel lui avait révélé les qualités philosophiques de l'histoire, ce même génie lui fit deviner le secret et l'avenir de la stratégie moderne. Dans ses *Dialogues sur l'art de la guerre,* chef-d'œuvre de style, il a compris que la chevalerie devant disparaître par l'usage du canon, la force des armées devait résider désormais dans les masses disciplinées, et que c'est l'infanterie qui doit décider du sort des batailles; l'idée a fait son chemin; elle a reçu son application, et Machiavel est un des réformateurs de l'art militaire.

On voit que cet esprit actif et fécond portait dans tous les genres la supériorité d'une conception hardie; à la suite de Plaute, de Térence et d'Aristophane, il se montra original jusque dans la comédie, et on l'en louerait davantage s'il n'avait sacrifié au goût du temps en y semant des tableaux et des aventures qui offensent les mœurs. Ses *Lettres* sont curieuses à lire, tant pour connaître l'homme que son époque; écrites sans arrière-pensée de publicité, elles ont le naturel et la variété d'une correspondance familière, et sont aussi intéressantes qu'instructives.

Les ouvrages de Machiavel suscitèrent toute une école de penseurs, de politiques, de philosophes, qui raisonnèrent sur les principes des gouvernements, les uns en combattant ses doctrines, les autres en suivant ses idées de près ou de loin.

Jean Botero (1540-1617), secrétaire et ami du cardinal Charles Borromée, était un homme vertueux et de mérite. Il composa plusieurs traités politiques, dont le principal, la *Raison d'État,* repose sur des bases tout opposées à celles de Machiavel : c'est la politique chrétienne, appuyée sur les principes de droit et de justice tels que les comprennent

la religion et la saine philosophie : ce sont les mêmes principes que Bossuet a développés dans sa *Politique tirée de l'Écriture sainte*. On aurait tort de traiter d'utopie ces règles qui visent à la perfection, car si l'humanité ne peut jamais y atteindre, on ne peut nier que ce but idéal ne soit sa véritable destinée, et que tout enseignement ne doive toujours y tendre. Le style de Botero n'est pas à la hauteur de ses conceptions : négligé, diffus et incorrect, il fait tort à la valeur de ses œuvres.

Gianotti (1494-1563) est un politique de l'école de Machiavel, et, de préférence à lui, il fut nommé gonfalonier à Florence après avoir été secrétaire du conseil. Il écrit mieux que Botero ; dans ses deux ouvrages sur la *République de Venise* et la *République florentine*, il établit que le pouvoir doit s'appuyer sur la force, condition principale de durée ; il conseille bien la sagesse et la justice, mais il les subordonne à l'intérêt ; c'est plus moral que Machiavel, mais beaucoup moins que Botero.

Le Vénitien Paruta (1540-1598) se montre en politique le partisan déclaré de la morale, et s'il n'attaque pas Machiavel, il le réfute indirectement en prenant le contre-pied de ses dangereux principes. Dans ses deux ouvrages *la Perfection de la vie politique* et les *Discours politiques*, il trace le modèle du citoyen et de l'homme d'État, et prouve, autant par la théorie que par l'exemple, que la vertu seule peut conduire au bonheur et à la prospérité. Heureux les peuples et les individus, s'ils savaient se conformer à ces sages préceptes, qui, à eux seuls, pourraient les préserver de la corruption et de la décadence ! L'*Histoire de Venise* de Paruta est empreinte de la même philosophie saine et pure ; il sait tirer des faits historiques un enseignement élevé, en montrant la corrélation des causes et des effets.

Homme d'État, sénateur, historiographe, gouverneur de Brescia, il avait acquis dans la pratique des affaires cette expérience qui donne de la valeur à ses livres. On trouve dans ses discours des idées neuves, des rapprochements entre les temps anciens et les modernes, dont Montesquieu, dit-on, a profité dans son livre sur la *Grandeur et la Décadence des Romains;* il n'a manqué à Paruta qu'un peu plus de force et de style pour devenir un grand écrivain.

CHAPITRE VI.

SEIZIÈME SIÈCLE. — L'ARIOSTE. — LE TASSE.

L'Arioste : ses études; ses premiers écrits; sa position à la cour de Ferrare. Le *Roland furieux :* idée de ce poëme. — Ses imitateurs : Louis Dolce; Bruzantini; Francesco de' Ludovici; Alamanni; Berni : le genre *bernesque;* ses *Capitoli*. — Bernardo Tasso. — Torquato Tasso; le *Rinaldo;* traits de caractère; voyage à Paris; l'*Aminta;* travail épique; ses malheurs à la cour de Ferrare, sa fuite, sa vie vagabonde, sa captivité, sa triste fin. La *Jérusalem délivrée :* critiques qu'elle provoque. La *Jérusalem conquise*. Étude sur l'épopée du Tasse : ses qualités et ses défauts. Les *sonnets :* la tragédie de *Thorismond*. — Imitateurs du Tasse : Gonzaga; Fratta; Semproni; Graziani.

Machiavel, avec l'école politique, nous a servi de transition entre le quinzième et le seizième siècle; nous avons vu la prose italienne atteindre avec lui un degré de force et de pureté qui doit servir de modèle; nous allons voir cette même perfection se montrer dans la poésie avec les immortelles créations de l'Arioste et du Tasse. Après cette étude des trois sommités littéraires du siècle, nous reviendrons, suivant l'ordre des genres, aux écrivains d'un rang secondaire.

Ludovico Ariosto (1474-1530) naquit à Reggio, ville dont son père était gouverneur, sous la domination du duc de Ferrare Hercule I[er]. Son père l'appliqua à l'étude de la jurisprudence; mais voyant qu'au bout de cinq années de travail il y perdait son temps et sa peine, il le laissa suivre son goût pour les lettres. L'Arioste avait alors vingt ans et savait à peine les éléments du latin; il s'y appliqua avec

ardeur, persuadé qu'il ne pourrait rien faire sans cette langue mère de la sienne; mais il négligea le grec, faute de temps et peut-être de courage. La mort de son père lui avait laissé les embarras de chef de famille. « Je trouvai moyen, écrit-il, de marier une sœur et puis une autre, et je fis si bien que le patrimoine ne déchut point. J'avais des petits frères dont la Providence me faisait le père; je fis ce que le devoir et le cœur me commandaient; pousser celui-ci aux études, celui-là à la cour, cet autre à l'armée, et veiller à ce que ces jeunes âmes se maintinssent dans la bonne voie loin du vice : tout cela ne m'était pas favorable pour avancer dans mes études. »

Les premiers écrits de l'Arioste, des comédies, des sonnets, des *canzoni* à la manière de Pétrarque, lui conquirent la célébrité; ses sept satires, charmantes de grâce et de finesse, sont pleines de détails personnels et forment sa meilleure biographie. Il s'attacha au service du cardinal Hippolyte d'Este, et perdit une indépendance qui lui était chère; sa fortune étant médiocre, il ne pouvait secouer un joug qui lui pesait; il le subit pendant quinze années, remplissant diverses missions et écrivant, pendant ses rares loisirs, ce poëme qui devait faire sa gloire, l'*Orlando furioso,* dont il lisait de temps en temps quelque chant à ses amis; il profitait de leurs critiques plus qu'il ne savourait leurs éloges, car il ne se lassait pas de corriger et de polir cette œuvre, à laquelle il travailla jusqu'à ses derniers jours. Mais il dut être assez sensible au compliment que lui adressa le cardinal Hippolyte, le jour où il lui fit hommage de son poëme : « Messire Ludovico, lui dit-il, où donc avez-vous pris tant de sottises? » Il était triste pour un poëte d'avoir pour protecteur un tel Mécène; aussi, quand il fut question de l'accompagner en Hongrie,

il refusa nettement, et préféra encourir sa disgrâce. Nous trouvons dans ses lettres à son frère les raisons de son mécontentement et de son refus, et l'on ne peut s'empêcher de les trouver assez bonnes : il allègue sa faible santé, le climat froid de la Hongrie, la mauvaise nourriture, et il ajoute :

« Vous me direz que rien n'empêche que je mange seul et comme il me plaira ; mais, dans ma misérable condition d'esclave, je n'ai pas encore assez reçu du cardinal pour tenir table à la cour... ; il ne fait pas le moindre compte de ce que j'ai écrit pour lui et pour sa maison. Avoir édifié sa gloire n'est pas un travail qui mérite salaire ; ce qui le mérite, c'est de courir la poste..., c'est de jouer de l'éperon et du fouet en changeant de chevaux et de guide, de courir par monts et par vaux, bride abattue, risquant ma vie comme sur un coup de dé..... Je suis l'aîné de dix frères, et je compte quarante-quatre lourdes années. Voilà longtemps que je couvre d'un bonnet ma tête chauve ; ma vie s'avance, je la ménage de mon mieux... Si le cardinal veut à son service ma plume et mon encre sans que je bouge de place, dis-lui : « Seigneur, mon frère est tout « à vous. » J'accompagnerai d'ici son nom d'une telle fanfare que jamais colombe n'aura pris un tel vol. Mais s'il pense que pour vingt-cinq écus par quatre mois (encore ne les ai-je pas toujours touchés), je doive me mettre à la chaîne, me faire esclave, toujours prêt à suer et à trembler sans jamais de répit, m'abrutir, ruiner ma santé, ne le laissez pas dans une telle croyance ; dites-lui que, plutôt qu'être serf, je supporterai courageusement la misère. »

A la mort du cardinal, en 1520, l'Arioste entra au service du duc Alphonse de Ferrare ; si cette nouvelle chaîne

était moins dure, elle le gênait encore, car il écrivait bientôt après à son ami Malazzi : « Tu me demandes comment je me trouve du duc Alphonse, et si mon nouveau bât me semble plus ou moins lourd que l'ancien...; je te répondrai que tout bât me pèse, et que j'aimerais mieux n'en point avoir à porter... Je sais bien que je fais figure, et qu'on appelle grandeur cette vie de la cour que moi, au contraire, j'appelle servitude..... Le rossignol vit mal en cage; le chardonneret y vit mieux, et mieux encore la linotte; l'hirondelle y meurt de désespoir en un jour. »

Avec cette passion de l'indépendance, l'Arioste dut servir jusqu'à la fin. Le duc Alphonse le traitait avec égards, mais il ne poussa jamais la générosité jusqu'à l'affranchir de ses embarras de fortune. Il lui confia même une mission peu agréable, celle de poursuivre les brigands de l'Apennin dans le district de Garfagnana; il s'en acquitta avec zèle. Un jour qu'il parcourait le pays suivi de quelques hommes, il vit une troupe de ces bandits postés sous l'ombrage des bois; ne se sentant pas en force pour affronter le combat, il doubla le pas pour les éviter, lorsqu'il vit un homme se détacher de la bande et interroger un des siens. Le chef voulait savoir quel était ce gentilhomme, et, quand on lui eut nommé l'Arioste, il courut à lui, le salua avec respect, lui dit qu'il était Paccione, chef des brigands de la contrée, et qu'il était heureux d'une rencontre qui lui permettait de rendre hommage à un si grand poëte.

L'Arioste revint à Ferrare après trois ans d'absence, et put couler des jours plus paisibles, en corrigeant son poëme, dont les six derniers chants ne parurent que l'année qui précéda sa mort; il dirigeait les représentations du théâtre et y faisait jouer ses comédies. Il avait pu se bâtir une petite maison où il était enfin son maître, et un

distique latin, gravé sur l'entrée, était en même temps une épigramme contre ses protecteurs peu généreux : « Maison petite, mais mienne, à moi propre, et payée de mes deniers. »

Bembo conseillait à l'Arioste d'écrire son poëme en vers latins ; il ne suivit pas heureusement cet avis, pour sa gloire, pour l'honneur de la langue italienne et le plaisir de la postérité. Le *Roland furieux* est une épopée romanesque en quarante-six chants. Il s'inspira de la légende carlovingienne, en y mêlant toutes les fantaisies de l'imagination orientale, et chanta la grande lutte des chrétiens contre les Maures. Il s'empara de la donnée du poëme de Boïardo, et la continua en donnant un libre cours aux caprices de son génie. L'unité ne règne point dans le poëme; le titre même est un peu trompeur, car la folie de Roland, amoureux de la belle Angélique, n'est qu'un épisode qui amène le voyage dans la lune de son ami Astolphe, désireux de lui rendre la raison; mais l'intérêt principal se porte sur Roger et Bradamante, dont les aventures, les amours et le mariage occupent la plus large place, et de leur union doit sortir la maison d'Este : fiction de courtisan à laquelle les princes furent assez peu sensibles.

Il serait bien difficile de suivre par l'analyse la marche et les aventures de ce poëme ; l'auteur semble se jouer du lecteur en l'égarant sans cesse dans le dédale de ses inventions merveilleuses ; il s'attache à chaque personnage comme s'il était le héros principal, et, au moment où l'intérêt est le plus vif, il l'abandonne brusquement pour passer à une autre aventure ; il commence et il finit le récit sans qu'on sache pourquoi, puis, à travers mille épisodes, aventures et péripéties diverses, il revient au sujet principal ; mais il nous a promenés si gaiement au milieu des enchante-

ments, des combats, des descriptions, des surprises, des inventions de toute sorte, qu'on se laisse toujours entraîner et charmer sans songer à lui demander compte des moyens qu'il emploie. Quels beaux coups d'épée et de lance! Quelles vaillantes armées! Que de morts et de mourants roulent dans la poussière! Quels brillants chevaliers! Quelles belles et gracieuses princesses! Comme on s'intéresse à ce siége de Paris par les Sarrasins, si bien décrit qu'on serait tenté d'y croire, et où Rodomont fait trembler Charlemagne et ses preux! Une baguette magique élève des châteaux enchantés, des jardins ravissants; ailleurs ce sont de sombres cavernes, des monstres, des nains, des géants, des chevaux ailés, des anneaux constellés, des miroirs magiques; le fantastique se mêle au naturel, la fiction à la vérité, l'émotion à la gaieté la plus franche; jamais l'imagination n'a trouvé plus de variété, de couleurs, de richesses, de merveilles pour charmer et captiver le lecteur. Le merveilleux chrétien s'unit à celui du paganisme de l'Orient et du Nord, sans que cette alliance paraisse trop choquante; il y a de la mesure même dans l'invraisemblable et l'impossible; la fascination est complète et la séduction irrésistible.

Quant au style, l'admiration est unanime et l'éloge superflu : aucun poëte italien ne l'a surpassé en grâce, en délicatesse, en harmonie; l'abandon même et la négligence facile ne sont qu'un charme de plus : il est toujours en accord parfait avec le sujet. S'il n'a pas la noblesse épique, c'est que l'Arioste n'a pas voulu donner à son sujet le ton héroïque de l'épopée; il a évité ainsi la monotonie qui fatigue, et il y a gagné en liberté d'allures, en facilité élégante, en variété : l'originalité lui reste, même dans l'imitation; l'expression est toujours propre et juste, et, quoique

datant de trois siècles, le *Roland furieux* est aussi neuf et aussi frais que s'il était écrit de nos jours : pour l'Italie, c'est la langue parfaite, académique et classique.

Des défauts! Dans quelle œuvre humaine n'en peut-on trouver, depuis qu'Horace a signalé chez Homère des moments de somnolence? Un critique sévère signalera dans le *Roland furieux* des imitations fréquentes, des figures outrées, des exagérations, des trivialités, le mélange du sérieux et du bouffon, de longs monologues, certaine affectation de sentiments, la grâce sacrifiée à la vigueur, trop d'uniformité dans les caractères; ces taches sont légères; elles disparaissent dans la verve du récit et les riches qualités de l'ensemble; il est peu de poëmes qui aient eu un succès plus complet et plus durable. Delille, dans son poëme *l'Imagination*, a tracé de l'Arioste un charmant portrait dont nous citerons quelques vers en terminant.

Raison, gaieté, folie, en lui tout est extrême;
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même;
Fait naître un sentiment qu'il étouffe soudain;
D'un récit commencé rompt le fil dans sa main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse.
Ainsi, d'un vol agile essayant la souplesse,
Cent fois l'oiseau volage interrompt son essor,
S'élève, redescend et se relève encor.

Puisque nous tenons le poëme chevaleresque, indiquons rapidement les nombreux imitateurs de l'Arioste, que la perfection de son œuvre aurait dû décourager, mais qui s'obstinèrent dans une lutte impossible.

Louis Dolce (1508-1569), écrivain infatigable et d'une prodigieuse fécondité, essaya tous les genres sans exceller dans aucun : il n'a pas composé moins de six poëmes épi-

ques et romanesques, sur le thème rebattu de la *Table ronde,* des *Amadis* et de la *Guerre de Troie;* ils ont plus de longueur que de mérite. Ce sont : *Sacripante Paladino, Prime imprese d'Orlando, Achille e Enea, Ulisse, Palmerin d'Olive* et *Primaléon.*

Bruzantini voulut suivre de près le *Roland* de l'Arioste dans son *Angelica innamorata;* mais il a beau pratiquer les mêmes ressorts et les mêmes personnages, multiplier les maximes, les descriptions et les combats, il ne réussit pas à provoquer l'intérêt.

Il y a un peu plus de mérite chez Francesco de' Ludovici, auteur d'*Anthée le Géant* et des *Triomphes de Charlemagne,* ce dernier en deux cents chants divisés en tercets.

Luigi Alamanni (1495-1556), ami de Machiavel, conspira contre les Médicis, et échappa à leur vengeance en se réfugiant en France, où François Ier lui donna divers emplois. C'est à l'instigation de ce prince qu'il écrivit, en vingt-quatre chants, son poëme de *Giron le Courtois,* d'après le modèle français; il chercha à se rapprocher de la simplicité antique, supprima les exordes, les digressions, les adieux au lecteur; il arriva à une certaine noblesse régulière, sans pouvoir éviter la froideur et l'ennui.

Nous avons déjà cité Berni (1490-1536), qui refit avec talent et bonheur le *Roland amoureux* de Boïardo, en lui donnant les qualités de style qui lui manquaient; d'une œuvre plate et mal écrite, il fit une création élégante et originale, sans y mettre pourtant aucune invention nouvelle; ce qui lui est propre, c'est le tour plaisant, la malice ingénieuse et fine, la gaieté bouffonne, résultat du contraste entre le ton et le sujet : de tous les poëtes romanesques, c'est celui qui se rapproche le plus de l'Arioste. Mais Berni a encore une autre sorte de mérite; il est le

créateur du genre plaisant appelé *bernesque*, genre qui a fait école en Italie, où on lui trouve un attrait particulier. C'est une sorte de moquerie légère, piquante, qui touche au bas comique sans tomber absolument dans le burlesque; elle a quelque chose de vif, de hardi dans la pensée comme dans l'expression; elle se plaît dans l'équivoque, les disparates, les rapprochements grotesques; elle rend comiques les objets les plus sérieux; elle a des pointes satiriques et des écarts licencieux. Berni excelle dans ce genre de plaisanterie; il y met un naturel, une bonhomie, une malice qui dérident les plus graves lecteurs; il parvient à amuser et à faire rire même en faisant l'éloge de la peste, qui est, dit-il, une purgation naturelle des mauvaises humeurs du globe, et qui mérite tous nos égards. C'est dans ses *Capitoli* qu'il se livre à ces sorties d'un goût douteux; il y fait aussi bien l'éloge des fèves, des cardons, des anguilles, de la disette et du mensonge. Joyeux compère, d'humeur libre et sans préjugés, quoiqu'il fût chanoine de la cathédrale de Florence, sa verve satirique ne ménageait personne, ni les grands, ni le clergé, ni lui-même : il avoue qu'il était colère, dédaigneux, et que son plus grand plaisir était de rester au lit et de ne rien faire. Ce grand rieur, qui tient de Rabelais en plus d'un point, eut-il la fin tragique que rapportent plusieurs biographes? Il aurait été empoisonné par Alexandre de Médicis, parce qu'il avait refusé d'empoisonner le cousin de celui-ci, Hippolyte : cette anecdote est dénuée de preuves.

On connaît peu aujourd'hui le nom de Bernardo Tasso (1493-1569), parce qu'il a été effacé par la renommée immortelle de son fils Torquato. Pourtant il est un des meilleurs poëtes de l'école de l'Arioste. Son poëme en cent chants *l'Amadis de Gaule* est écrit avec art, d'un ton grave

et sérieux; le style en est agréable, élégant, mais trop uniforme; aussi se trompait-il quand il disait que si son fils faisait des vers plus savants, il n'en ferait jamais d'aussi doux que les siens. Bernardo Tasso a encore composé des *canzoni* à la manière de Pétrarque, des odes, des élégies, un *Discours sur la poésie* pour l'Académie vénitienne, des *Lettres,* intéressantes pour l'histoire littéraire et politique du temps, et le poëme de *Floridant,* inférieur à son *Amadis.*

Torquato Tasso (1544-1595) était le troisième fils de Bernardo, et naquit à Sorrente, où son père s'était établi, au milieu de ses pérégrinations d'une cour à l'autre. Les poëtes de ce siècle sont presque tous attachés à un prince; *ils servent,* c'était l'usage du temps; c'était aussi le besoin, car la plume ne donnait pas l'indépendance, encore moins la richesse; il fallait chanter les princes, pour en obtenir une protection dédaigneuse, chèrement achetée; heureux quand la fierté révoltée de l'écrivain ne lui attirait pas la disgrâce ou la persécution. Nous avons vu comment l'Arioste regimbait sous le *bât* dont il était blessé, comment Machiavel s'abaissait devant un duc de Florence; le Tasse devait éprouver plus qu'aucun autre combien est amère la vie des cours, combien est dangereuse la fréquentation des grands, quand on ne peut se résoudre à ramper à leurs pieds.

Le Tasse était né poëte; dès son enfance, il s'était familiarisé avec Homère et Virgile. Il fit ses premières études chez les jésuites de Naples. Son père, qui lui avait donné l'exemple et le goût de la poésie, en lui faisant faire la copie de son *Amadis,* voulut l'en détourner, et lui imposa l'étude du droit; il l'étudia à Padoue; mais la lecture des grands poëtes italiens l'attirait invinciblement, et à dix-huit ans il suivit les traces de l'Arioste en composant un

premier poëme, *Rinaldo* (Renaud), qu'il dédia au cardinal Louis d'Este, frère du duc de Ferrare Alphonse II. Ce prince, qui devait plus tard traiter le poëte avec tant de dureté, voulut en faire l'ornement de sa cour; il le logea dans son château, et, n'ayant pu lui faire accepter des charges politiques, il lui laissa toute liberté pour se livrer à ses travaux littéraires. Ces chaînes dorées séduisirent le poëte; il en sentit le poids plus tard; mais à ce moment il croyait donner plus qu'il ne recevait, et il écrivait dans sa fierté : « Ce que j'ai toujours cherché dans les cours, c'est une vie de loisirs consacrée à l'étude, sans être tenu à rien; car je ne sais pas rimer et servir à la fois. Je prétends avoir la table, le logement et les honneurs, sans être astreint au service. C'est en ma qualité de poëte que j'ai droit à la fortune. Quels princes ne se tiendraient pas pour honorés d'être loués par moi? Et de quels trésors, de quelles récompenses pourraient-ils payer ce que ma plume a fait pour leur gloire? Mes chants ont la même puissance que la trompette du jugement dernier; ils font sortir du sépulcre et élèvent au-dessus des nues les Alphonse et les Hercule; grâce à moi, leur renommée remplit le monde. »

On voit par ces paroles que le poëte sentait sa force; mais ce noble orgueil devait se heurter bientôt à des rivalités jalouses, qui, en aigrissant son caractère, allaient le plonger dans un abîme de misères. En l'année 1571, il fit un voyage à Paris, en compagnie du cardinal d'Este, et reçut un accueil flatteur à la cour de Charles IX; il y connut Ronsard, qui s'occupait alors activement de réformer le Parnasse français, à la tête de sa *Pléiade*. A son retour à Ferrare, il fit représenter son *Aminta*, sorte d'églogue dramatique, dont l'action, tout en dialogues et en récits,

n'aurait aucun intérêt si elle n'était rehaussée par la grâce des tableaux et le charme inimitable du style; c'est le chef-d'œuvre du genre, et il ne perd rien à être lu plutôt que représenté. Pour le Tasse, cette pastorale n'était qu'un délassement au grand travail dont il poursuivait l'exécution depuis plusieurs années : la *Jérusalem délivrée* fut terminée en 1575. Il y avait préludé par de sérieuses études sur le plan qui convient à l'épopée, l'unité qu'elle demande, comme le témoigne le dialogue critique publié par lui sous le titre de *Gonzaga*. Mais avant de donner son poëme au public, il voulait le corriger, le perfectionner; il le soumettait au jugement de ses amis, et il fit exprès le voyage de Rome à cette intention.

C'est au moment où il allait atteindre toute sa gloire que commencèrent ses malheurs. Il se sentait environné d'ennemis et d'envieux à la cour de Ferrare; il crut, à tort ou à raison, qu'un espionnage était organisé contre lui, qu'on violait le secret de ses papiers, de ses lettres; son humeur s'en aigrit; il devint sombre et emporté; un jour il châtia d'un soufflet l'arrogance d'un adversaire; celui-ci, avec deux de ses frères, tenta de l'assassiner; le Tasse les mit en fuite, l'épée à la main. Cela fit scandale, et le duc Alphonse, qui l'avait nommé son historiographe, se montra plus réservé dans sa faveur : c'était un commencement de disgrâce. On raconte aussi que le Tasse s'éprit d'une passion plus ou moins poétique pour Léonore, sœur du duc, et qu'elle devint la Laure de ce nouveau Pétrarque. Rien ne prouve absolument que la Léonore chantée par lui soit cette même princesse; mais ce qui est certain, c'est que l'imagination exaltée du poëte, ses imprudences, ses propos, ses violences irritèrent Alphonse; c'est que le Tasse, se voyant compromis, s'exagérant même sa disgrâce, tombe

dans une noire mélancolie entremêlée d'accès de fureur; il voit partout des ennemis, il croit qu'on en veut à sa vie, et un jour, dans l'appartement de la princesse Lucrèce, il frappe d'un coup de couteau un homme de service contre lequel il a des soupçons. On l'arrête, on le garde à vue, on lui rend bientôt la liberté, mais sa folie recommence, et rien ne peut le calmer. Sa conscience s'égare et devient pour lui un bourreau; il demande l'absolution au saint Office, et quand il l'a reçue, il est moins tranquille encore, et cherche à prouver qu'elle n'est point valide. Le duc, fatigué de ces extravagances, refuse de le voir, et même d'ouvrir ses lettres. Alors, désespéré, il s'enfuit de Ferrare, seul, sans argent, et se réfugie chez une de ses sœurs, à Sorrente; il écrit bientôt à Alphonse et aux princesses, et demande à revenir; sans attendre la permission, il reparaît, mais pour comprendre que son séjour à cette cour est devenu impossible.

Depuis ce moment, la vie du Tasse n'est plus qu'une longue série d'aberrations, de misères, de courses vagabondes à travers l'Italie; sa santé était altérée; il la détruisait lui-même en s'administrant des remèdes à tout propos; il vendait ses effets pour en tirer quelques ressources. Nous le voyons successivement à Mantoue, à Padoue, à Turin, à Venise, à Florence, à Rome, à Naples; de plus en plus malheureux, inquiet, halluciné; il avait des accès de fièvre; son cerveau était troublé, hanté de visions étranges; il croyait avoir un démon familier, comme Socrate. Pour comble de malheur, un attrait invincible l'attirait à la cour de Ferrare; il y revint lors du mariage d'Alphonse II avec Marguerite de Gonzague; il n'y trouva pas l'accueil sympathique qu'il espérait, et, croyant voir parmi les courtisans des signes de méfiance

ou de moquerie, il renouvela les scènes de violence; le duc, méconnaissant les égards dus au malheur et au génie, le fit enfermer dans l'hôpital des fous; c'est là que le vit Montaigne, « avec plus de dépit encore que de compassion ». Il y passa sept années, malgré les instances et les prières qui furent faites auprès du duc par les amis, les admirateurs du poëte, par les princes et les pontifes d'Italie.

Cette conduite d'Alphonse ne peut guère s'excuser, d'autant plus que le Tasse n'était pas réellement fou; les ouvrages qu'il écrivit pendant cette période de captivité en sont la meilleure preuve. Du reste, sa prison n'avait rien de sévère ni de cruel; il obtint de vivre à part, loin des malheureux dont la démence réelle offrait un si triste spectacle; il pouvait y travailler à l'aise, recevoir ses amis, les savants avec lesquels il aimait à converser; il obtint même de sortir sous une garde, et de revoir la société de Ferrare. Au bout de sept ans, le duc se laissa fléchir par les instances de Vincent de Gonzague; le Tasse put recouvrer sa liberté, et traîner de ville en ville, pendant les neuf dernières années de sa vie, une existence toujours attristée par son trouble moral et l'insuffisance des ressources matérielles; il en était réduit à solliciter une aumône de dix écus du duc de Guastella. Ses lettres sont remplies des plus affligeants détails; il se plaint, il mendie, il promet ses louanges à qui viendra à son secours; sa vie s'use dans ces humiliations et ces revers. Quand le cardinal Aldobrandini le recueille enfin à Rome dans sa maison, et lui prépare la couronne poétique au Capitole, il est trop tard pour relever cette existence assombrie et dévastée par le malheur. Le Tasse meurt avant la cérémonie, à l'âge de cinquante et un ans.

Une de ses douleurs les plus poignantes au milieu de tant d'infortunes, ce fut de voir son poëme, la *Jérusalem délivrée*, imprimé sans son autorisation, sur une copie imparfaite; les éditions se multiplièrent, portant partout, malgré lui, la gloire de son nom. Il est vrai que cette gloire lui fut bientôt contestée par une critique ignorante et jalouse; un de ses amis, Pellegrino, ayant essayé de prouver que le Tasse était supérieur à l'Arioste, les admirateurs de ce dernier attaquèrent la *Jérusalem* avec autant de violence que d'injustice; ils la mirent au-dessous du *Roland furieux*, et même du *Morgante* de Pulci. L'Académie de la Crusca, nouvellement créée (1582) pour épurer la langue, pour séparer, comme elle disait, le son (crusca) de la farine, porta sur ce poëme un jugement qui lui fait peu d'honneur, mais qu'elle réforma heureusement par la suite : « La *Jérusalem délivrée*, dit-elle, peu digne du titre de poëme, n'est qu'une lourde et froide compilation, sans grâce et sans proportion, d'un style obscur et inégal, pleine de vers ridicules, de mots barbares, de tournures vicieuses, de comparaisons fausses : innombrables défauts que ne rachète aucune beauté. » Galilée lui-même, qui s'entendait mieux en astronomie qu'en poésie, écrivait que c'était un travail de marqueterie dont les joints étaient mal dissimulés par les efforts de l'ouvrier, et que le poëte, « en barbouillant tant de papier, ne ferait jamais que de la bouillie pour les chats »! Le Tasse, du fond de sa prison, se défendit avec autant d'esprit que de convenance; mais la sentence de la Crusca, et les reproches de quelques théologiens romains sur certaines parties du poëme, le firent douter de son génie. Il avait fait, d'inspiration, un chef-d'œuvre; il voulut, au nom d'une raison défaillante, le corriger, le refaire, et il entreprit la *Jérusalem conquise;*

il ne réussit qu'à faire une œuvre secondaire; s'il cherche à se rapprocher d'Homère, il s'éloigne de plus en plus de lui-même; et en le voyant se féliciter de cette nouvelle *Jérusalem*, qu'il préfère à l'ancienne, on reconnaît que le génie a ses faiblesses, et qu'il ne sait pas bien se juger lui-même.

Dans son *Rinaldo*, le Tasse avait suivi les traces de l'Arioste, mais il comprit ensuite que cette épopée légère, fantaisiste et vagabonde, n'est pas la véritable épopée; la lecture des anciens le confirma de plus en plus dans cette opinion. Il s'éloigna donc du sujet rebattu des romans chevaleresques, et choisit, dans les événements de l'histoire du moyen âge, le sujet le plus poétique, le plus grandiose, le plus universel, celui qui se prêtait le mieux à la haute inspiration épique et religieuse, la première croisade, élan merveilleux des peuples chrétiens, revendication armée de la Ville Sainte, où le Sauveur avait accompli son grand sacrifice pour le salut du genre humain. Cette pensée avait d'autant plus d'à-propos que les musulmans, reprenant leur carrière de conquêtes, menaçaient alors l'Europe du joug de leurs armes, et avaient paru naguère sous les murs de Vienne et de Belgrade : chanter la croisade pendant que retentissait le canon de Lépante (1571), c'était répondre aux préoccupations les plus vives des princes et des peuples chrétiens; c'était ranimer la confiance et l'enthousiasme contre les ennemis de la Foi.

Le sujet répondait donc parfaitement aux conditions que l'on demande de l'épopée : grandeur héroïque des événements et des personnages, expression complète d'une civilisation et d'une époque, base historique encore vivante et toute pleine d'actualité; merveilleux s'accordant avec les croyances populaires, et pouvant se doubler de la magie

orientale dont les ressources se trouvaient dans l'islamisme ; contact et opposition des deux mondes, des deux religions, dans une lutte suprême, grandiose, du plus vif intérêt : voilà ce qui s'offrait à l'inspiration du poëte; la tâche était grande, ardue, difficile; le Tasse sut la surmonter.

Nous n'entreprendrons point l'analyse du poëme, trop connu pour qu'il soit besoin de le raconter, de le défigurer dans un froid et court récit; les événements, les personnages, les caractères s'y déploient avec un ordre parfait, une dignité soutenue, une convenance qui montre combien le poëte était maître de son sujet, combien il a su mesurer l'ensemble et les détails, pour y porter le mouvement et la vie. Godefroy de Bouillon tient la première place au milieu des héros chrétiens, avec la bravoure, la sagesse, la prudence qui conviennent à un grand capitaine; personnage un peu froid par sa perfection même, il donne au poëme son lien d'unité. Tancrède est un modèle de vaillance et de générosité; Argant est brutal et farouche; Renaud est l'Achille du poëme, plein d'honneur, d'héroïsme, mais vindicatif et passionné; sa passion pour Armide et les enchantements de l'habile magicienne produisent un des épisodes les plus pathétiques et les plus séduisants; celui de Tancrède et d'Herminie peut rivaliser avec lui par la grâce et la fraîcheur; la mort de Clorinde ne manque pas d'émouvoir les cœurs sensibles. Partout la vérité humaine est rendue avec un tact délicat et sûr; l'art se confond avec le naturel, et il est rehaussé par les charmes d'une ravissante poésie. Si les mœurs pèchent parfois un peu contre la vérité historique, ce n'est pas que le Tasse ait méconnu l'histoire; il fait cette concession aux idées de son temps : plus de fidélité aurait pu n'être

pas comprise, puisqu'on trouvait déjà mauvais qu'il eût donné quelques vertus aux musulmans.

Un reproche plus fondé, c'est l'abus de l'esprit, c'est cette recherche de mots, ces antithèses forcées, ces tournures précieuses qui choquent dans l'expression des sentiments passionnés et refroidissent l'admiration dans les situations les plus touchantes. Mais ces faux brillants ne sont point particuliers au Tasse; le même reproche peut être fait à la plupart des écrivains italiens; le goût national n'en paraît point choqué; c'est comme un fruit naturel du terroir; mais chez nous on le savoure peu; c'est là sans doute ce qui fit rendre à Boileau un jugement si sévère sur le Tasse, dont il oppose le *clinquant* à l'or de Virgile. Boileau a été dur, peut-être injuste; il ne reconnaissait d'autres modèles que les anciens, et s'il a méconnu les grâces de la Fontaine, il ne faut pas s'étonner qu'il n'ait pas apprécié le Tasse à sa juste valeur.

Après les critiques, il y a eu les admirations exagérées; Maffei place la *Jérusalem délivrée* au-dessus de l'*Iliade;* Voltaire trouve que « ses caractères sont mieux annoncés, plus fortement décrits et mieux soutenus que ceux d'Homère ». Pour nous, les anciens à part, et Dante conservant sa place exceptionnelle, nous dirons que le Tasse est supérieur à Milton, au Camoëns, et que son épopée n'a pas de rivale chez les modernes.

Le Tasse a encore fait beaucoup de *Sonnets* qui rivalisent d'harmonie et de grâce avec ceux de Pétrarque. Sa tragédie de *Thorismond,* composée pendant sa captivité, est presque toute en récits, et l'action en souffre, comme dans la plupart des pièces italiennes de l'époque; cependant, l'invention est neuve et les vers sont beaux; les chœurs, à la fin de chaque acte, sont très-poétiques.

L'exemple du Tasse suscita une foule de poëtes épiques, dont pas un n'approche de lui; après avoir cité Curzia Gonzaga, qui chanta en trente mille vers la gloire des Gonzague de Mantoue dans son *Fido Amante;* Fratta, auteur de la *Maltéide;* Semproni, qui écrivit un *Bohémond,* et Graziani, la *Conquête de Grenade,* nous laisserons dormir les autres dans l'oubli qu'ils ont mérité.

CHAPITRE VII.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Le Trissin : son épopée *l'Italia liberata*. Ses comédies ; sa tragédie de *Sophonisbe*. — Genre didactique : Ruccellai : son poëme sur les *Abeilles ;* ses tragédies, *Rosmonde* et *Oreste*. — Alamanni. — Baldi. — Tansillo. — Musio. — Tesauro. — Scandiano. — Valvasone. — Rosso. — Cornazano. — Poésie lyrique : le *Pétrarquisme*. Bembo. — Capello. — Tebaldeo. — Accolti. — Molza. — Paterno. — Broccardo. — Tarsia. — Castaldi. — Casa. — Caro. — Tolomei. — Guidiccioni. — Michel-Ange. — Vittoria Colonna. — Veronica Gambara. — Gaspara Stampa. — Les poëtes *bernesques :* les *Capitoli*. Caporali. — La Satire : Vinciguerra. — Bentivoglio. — Alamanni. — Mauro. — Firenzuola. — Anguillara. — Simeoni. — Nelli. — Folengo. — Genre *macaronique :* Grazzini ou le Lasca. — La Comédie : *Commedia dell' arte :* imitation des anciens. Pierre l'Arétin : ses *Lettres ;* ses *Comédies ;* sa tragédie d'*Horace*. — Dolce. — Parabosco. — Gelli. — Cecchi. — Ambra. — Tragédie : Sperone Speroni. — Giraldi. — Orte.

Nous continuons l'étude des poëtes du seizième siècle, en prévenant le lecteur qu'après les grands noms que nous avons cités, il n'en trouvera plus que d'assez médiocres.

L'épopée avait été essayée avant le Tasse par Trissino, ou le Trissin (1478-1550), esprit sérieux, qui cultivait les lettres avec ardeur au milieu des fonctions diplomatiques dont il fut chargé sous les papes Léon X et Clément VII. Voulant réagir contre les extravagances des romans chevaleresques, il chercha un sujet héroïque, national, propre à l'inspiration épique, et crut l'avoir trouvé dans la guerre que Bélisaire fit aux Goths pour les chasser d'Italie : de là son poëme *l'Italia liberata*. Il y avait là une pensée

patriotique : c'était le moment où, après la ligue de Cambrai, le pape Jules II appelait les Italiens aux armes pour chasser les *Barbares* d'Italie ; l'allusion était facile à comprendre ; mais le sujet n'avait qu'une importance médiocre ; les victoires de Bélisaire sur les Goths n'avaient eu qu'un résultat momentané, et l'Italie n'avait pas eu beaucoup à se louer de son libérateur, qui l'avait pillée tout aussi bien que les Barbares.

Le Trissin n'était pas de taille à tirer un bon poëme d'un sujet ingrat ; il manquait de force créatrice, d'imagination ; aussi ne trouva-t-il rien de mieux que de suivre pas à pas Homère, de lui emprunter son plan, ses descriptions, ses images, ses expressions, et jusqu'à des épisodes entiers. « Il en a tout pris, dit Voltaire, hors le génie. Il s'appuie sur Homère pour marcher et tombe en voulant le suivre ; il cueille les fleurs du poëte grec, mais elles se flétrissent dans les mains de l'imitateur. » Le merveilleux est gauchement appliqué : les souvenirs païens s'y mêlent souvent à la pensée chrétienne, tant il a de peine à se séparer de la fable homérique. Enfin, le style est froid, le ton prosaïque ; le vers libre (*sciolto*) qu'il emploie n'est pas fait pour le rehausser.

Le Trissin écrivit aussi pour le théâtre : sa comédie *i Simillimi* est tirée des *Ménechmes* de Plaute : c'est toujours l'histoire des deux jumeaux qui se ressemblent. Il trouva un beau sujet de tragédie dans *Sophonisbe*, mais il lui manquait le génie pour en tirer parti ; sa préoccupation n'est pas de créer une action dramatique, de trouver des situations, de peindre des caractères ; c'est de suivre pas à pas les tragédies grecques, surtout celles d'Euripide ; les longs récits, les monologues entravent l'action ; et pourtant, grâce au sujet, il y a des moments pathétiques. Plusieurs

écrivains ont repris, d'après lui, le thème de Sophonisbe : Mairet, Corneille, Voltaire et Alfieri ont chacun une pièce qui porte ce titre.

Le genre didactique, voisin de l'épopée, demande un talent souple et varié pour sauver la monotonie d'un sujet presque toujours aride. Virgile, qui s'est approché de la perfection dans chacun des deux genres, a servi de modèle à Ruccellai (1449-1514) dans son poëme sur les abeilles (*le Api*), en vers blancs.

Comme son ami le Trissin, il aborda la scène tragique, et y transporta les formes du théâtre grec ; on ne savait pas alors se montrer autrement original. Il avait pourtant un beau sujet dans *Rosemonde,* cette femme du roi des Lombards Alboin, qui assassina son époux parce que, dans un festin, il l'avait forcée de boire dans le crâne de son propre père; il ne sut en faire qu'un pastiche de Sophocle et d'Euripide, forçant les ornements, les figures, les longs discours, au lieu de donner à l'action une marche énergique et régulière. Son *Oreste* n'est qu'une paraphrase de l'*Iphigénie en Tauride :* les chœurs n'y sont pas oubliés. Ruccellai était parent de Léon X : il remplit des fonctions importantes dans l'État et mourut gouverneur du château Saint-Ange.

Alamanni (1495-1522), dont nous avons signalé le poëme de *Giron le Courtois* parmi les romans chevaleresques, écrivit, dans le genre didactique, la *Coltivazione :* c'est un traité d'agriculture, en vers libres, où les anciens sont mis à contribution suivant l'usage ; pourtant il y a des observations personnelles, des digressions heureuses, une variété qui intéresse, de l'ordre, de la méthode, et parfois même du sentiment; mais le style manque de naturel et fatigue par sa monotonie. La plume d'Alamanni était plus féconde

qu'heureuse ; outre des élégies, des satires, des églogues, des sonnets, des hymnes, il se lança dans le poëme héroïque; son *Avarchide,* qui n'est autre chose que le siége de Bourges (*Avaricum*), est un calque complet de l'*Iliade* pour le plan, les événements et les détails ; mais les héros grecs sont travestis en chevaliers de la Table ronde; on ne peut pas être plus ridiculement imitateur.

Baldi (1553-1617) occupe une place assez honorable par son poëme sur la *Navigation* (*la Nautica*); il y décrit la construction du vaisseau, ses courses en mer, au milieu des tempêtes et des périls, l'invention de la boussole, les résultats du commerce maritime, toutes les péripéties d'une vie de marin ; il y a des tableaux brillants, d'agréables épisodes, des connaissances variées. Baldi était très-versé dans les langues (il en savait quatorze), les mathématiques et le droit canon. On a de lui beaucoup de poésies lyriques, œuvres de sa jeunesse, et de nombreux *sonnets,* dont cent six sont consacrés aux principales fêtes de l'année.

Tansillo (1510-1568) a chanté la propriété champêtre dans le *Podere,* et la nourrice dans la *Balia ;* avant Rousseau, il recommande aux mères de nourrir elles-mêmes leurs enfants. Ce poëte manque souvent de goût, de mesure; il fait un grand abus de sa facilité et prodigue le bel esprit : ces défauts sont surtout remarquables dans son poëme en quinze chants *les Larmes de saint Pierre,* qui ne porta pas bonheur à Malherbe dans l'imitation qu'il en fit en composant la *Pénitence de saint Pierre.*

Girolamo Musio (1496-1576) est surtout connu par son *Art poétique,* recueil de préceptes à l'usage des poëtes italiens; peu après, Vida composait le sien pour les muses latines.

Musio a dans ses jugements une indépendance qui l'honore; il y joint la finesse et l'originalité; mais, comme il est plus facile de donner des lois que des exemples, il est assez faible dans ses *Épîtres* et ses *Rime,* où le bel esprit l'emporte sur le jugement et le goût. Musio se distingua aussi par des écrits de polémique ardente contre les hérétiques et les protestants.

Pour être complet sur le genre qui nous occupe, il faut citer la *Séréide* de Tesauro; c'est un poëme consacré au ver à soie; — la *Chasse* de Scandiano, imitation des ouvrages sur le même sujet par Xénophon et Oppien; — la *Chasse* a encore été traitée en vers par Valvasone, avec plus de charme et de variété. — Rosso mit en neuf livres et en tercets la *Physique* d'Aristote : prisonnier des Médicis, ce fut l'œuvre de sa captivité; la sécheresse du sujet n'est pas rachetée par le talent de l'écrivain. — Cornazano chanta lourdement l'*Art militaire* et l'*Art de régner,* et n'apprit rien de neuf à personne.

La poésie lyrique, pauvre et languissante au quinzième siècle, se voua tout entière, au seizième, à l'imitation de Pétrarque; c'était sans doute un beau modèle, mais imiter n'est pas créer; c'est le plus souvent une preuve de stérilité et d'impuissance. La langue italienne, par sa grâce, son harmonie, sa richesse musicale, se prête mieux que toute autre à la forme du vers; c'est un appât dangereux pour la médiocrité; aussi ne se fit-elle pas faute de s'y jeter à corps perdu; versificateurs et rimeurs se mirent à l'œuvre. Pendant que de savants critiques déchiquetaient l'œuvre du maître, l'expliquaient dans de lourds commentaires, une foule de poëtes, insipides pour la plupart, rebattant les mêmes idées, les mêmes images, les mêmes jeux de mots et d'esprit, se lancèrent dans le *pétrar-*

quisme : le mot est consacré par la critique. Ce fut la plaie de l'Italie ; ce faux dilettantisme dura trois siècles ; il fut encouragé par l'admiration générale ; il tint lieu de talent et de génie, ou plutôt il paralysa l'un et l'autre.

Il faut faire un choix dans cette armée de rimeurs, et l'on nous saura gré de le restreindre dans d'étroites limites, car à quoi bon réveiller ceux qui dorment si bien leur dernier sommeil ? Nous avons déjà nommé Bembo, le cicéronien, le pur latiniste, aimé et recherché dans toutes les cours, favori de Léon X et de Clément VII, comblé d'honneurs, de richesses ; historiographe de la république de Venise, et enfin cardinal sous Paul III, quoique sa vie épicurienne ne répondît guère à cette dignité, il mourut d'une chute de cheval en 1547, admiré de tous, quoiqu'il ne fût guère qu'un imitateur et un éplucheur de mots. Il suivit Cicéron en latin, Pétrarque et Boccace en italien ; ses *Rime* et ses *Canzoni* ont pour elles la pureté de la langue, sinon l'imagination et la pensée ; ses *Asolani* sont des entretiens qui rappellent le *Décaméron* pour le fond et pour la forme, mais non pour le talent ; il y a plus de mérite dans son *Histoire de Venise* en douze livres, dans ses *Lettres* et ses *Entretiens* sur la langue italienne.

Le Vénitien Capello (1500-1565) est un pétrarquiste de l'école de Bembo : exilé de sa patrie, il pleura sa disgrâce dans ses *Rime,* chanta son bienfaiteur, le cardinal Alexandre Farnèse, et la religion, à laquelle il demanda des consolations. — Tebaldeo fut salué par ses admirateurs comme un nouveau Pétrarque ; il comprit lui-même l'exagération de ces éloges, et se tourna vers la poésie latine, à la suite de Vida et de Sadolet. — Accolti, fils de l'historien de ce nom, n'eut pas moins de succès que Tebaldeo, sans pouvoir se fonder une réputation durable. — Molza vaut

mieux : ses poésies ont de la douceur, du charme, une élégance soutenue; le genre sérieux lui réussit autant que le badinage bernesque. — Paterno suivit pas à pas le style et la forme poétiques de Pétrarque : il intitula ses *Rime : il Nuovo Petrarca*, et trouva une rivale à Laure dans une dame qu'il appelle *Mirzia*, allusion au *myrte*, par lequel il remplace le *laurier* dans ses effusions poétiques.

D'autres poëtes tinrent à honneur de ne pas se traîner dans les sentiers battus du pétrarquisme, et aspirèrent à une certaine indépendance; il faut au moins tenir compte de leurs efforts, parfois heureux. Broccardo et Tarsia écrivirent des *Canzoni* où il y a une certaine verve, et plus d'énergie que dans la tourbe des imitateurs. — Castaldi (1480-1536) se posa nettement en adversaire de l'école de Bembo, et visa moins à l'harmonie qu'à la noblesse du style, à la nouveauté des pensées, à la richesse des images. — Giovanni della Casa (1503-1561), qui mourut archevêque de Bénévent, suivit la même voie, avec plus de vigueur encore, dans ses *Rime*; voulant échapper à la monotonie languissante de l'école pétrarquiste, il rechercha les pensées nobles et graves, ornées de tours nouveaux, de périodes hardies, de fortes et grandes images; il raviva ainsi le style poétique, en le rapprochant des nobles modèles donnés par Dante; mais ses *Poésies burlesques* forment une tache dans le recueil de ses œuvres.

Annibal Caro (1507-1566), qui avait débuté par des facéties dans le genre bernesque, recueillit des succès de meilleur aloi par ses poésies lyriques, admirées par le Tasse, et sa traduction de l'*Énéide*, où il fait un usage excellent du *verso sciolto*. Sa phrase poétique se déploie largement, soutenue par une harmonie brillante, un charme naturel, une élégance sévère; mais la pensée n'est pas à la hauteur de

l'expression; elle est forcée et emphatique. On admire beaucoup les lettres de cet écrivain, non-seulement celles qu'il écrivit au duc de Parme, mais encore et surtout celles qu'il écrivait, d'un ton plus léger et plus agréable, à ses amis : ce sont des modèles classiques. Sa querelle littéraire avec Castelvetro eut un grand retentissement. — Tolomei (1492-1555) essaya d'introduire le rhythme latin dans la poésie italienne; il fit des hexamètres et des pentamètres à la manière antique, mais cet usage ne put prévaloir, et ses imitateurs valent encore moins que lui. — Guidiccioni (1500-1541) chercha à relever dans ses vers le patriotisme assoupi des Italiens; il pleurait la gloire passée, les malheurs présents, la servitude où l'Italie était plongée; ces nobles accents ne trouvèrent pas d'écho : l'Italie s'ensevelissait dans ce sommeil léthargique qui devait durer trois siècles.

Michel-Ange, qui fut avant tout un artiste de génie, eut par moments l'inspiration du poëte; il composa quelques sonnets où l'on retrouve comme un écho de Dante et de Pétrarque. Sa muse était Vittoria Colonna, marquise de Pescaire, poëte elle-même; l'Arioste la comparait à Homère, et ses poésies sacrées, quoique déparées par de froides antithèses, n'en ont pas moins une gravité éloquente qui dénote un vrai sentiment poétique. — Il faut placer à côté d'elle son amie Veronica Gambara, moins mystique, mais plus sensée; la mort de son époux, Gibert, seigneur de Corrége, lui fit abandonner la poésie; elle ne songea plus qu'au soin de ses enfants. — Moins sévère est la muse de Gaspara Stampa, qu'une passion malheureuse conduisit prématurément au tombeau. Ses vers, fruit de la tristesse et de la solitude, sont l'expression d'un sentiment simple et vrai.

Les adversaires des pétrarquistes étaient les *bernesques*, partisans de ce genre plaisant et bouffon auquel Berni a donné son nom. Les plus graves écrivains ne craignaient pas de se livrer à ces parodies carnavalesques, aiguisées d'une pointe de satire, et dont le sel un peu grossier a toujours eu de la saveur pour les Italiens; l'historien Sacchi s'y adonnait avec une verve assez heureuse; Lasca, froid et prosaïque d'ordinaire, est amusant quand il lance l'épigramme burlesque contre les faiseurs de madrigaux. On donnait le nom de *Capitolo*[1] à la pièce de vers composée dans ce genre léger, futile, armé de pointes équivoques, et parodiant tous les sujets, pour en faire jaillir une grosse gaieté. Caporali en fit des compositions plus étendues dans les *Obsèques de Mécène* et le *Voyage au Parnasse :* il ne lui manque qu'un peu de finesse et de vigueur pour arriver à la vraie satire.

La satire, nous la trouvons chez Vinciguerra, qui appartient au siècle précédent; âme honnête plutôt que bon écrivain, il prêche la morale avec énergie et conviction. L'Arioste, qui a composé sept satires, s'inspire de la grâce d'Horace, et y trace ses aventures personnelles, mais sans négliger les travers d'autrui. —Bentivoglio, que l'on place après lui, est bien inférieur par la pensée et le style; il effleure ses sujets et ne sait pas en tirer parti. — Alamanni, dans ses satires, a un autre défaut, celui d'être obscur, affecté et déclamatoire; il donne aux grands des leçons qui ne manquent ni de courage ni de noblesse : les Médicis en furent piqués au point de ne jamais lui pardonner.

Nous n'avons pas épuisé la revue des écrivains bernes-

[1] Chapitre.

ques; ce genre, quoique peu estimable, tient une si large place dans la littérature italienne qu'il faut bien, bon gré, mal gré, lui faire les honneurs de l'histoire. Mauro (1490-1536) suivit les traces de Berni, et composa des *Capitoli* en l'honneur des fèves, du mensonge et de la disette. — Firenzuola écrivit sur le même ton l'éloge des cloches, celui de la soif, et chanta plaisamment la mort d'une chouette; outre des satires, des nouvelles, des comédies, il fit des *Discours d'animaux*, et l'*Ane d'or*, paraphrase assez amusante de celui d'Apulée. On trouve encore de bons traits dans les *capitoli* d'Anguillara, dans les *satires bernesques* de Simeoni qui célèbre le four, les anguilles et la fève; dans celles de Nelli, où l'esprit abonde, mais sans suite et sans art; il est piquant lorsqu'il parle des *peccadilles* des avocats et des *misères* des plaideurs. — Le genre bernesque dégénéra en bouffonnerie grotesque sous la plume de Folengo (1491-1544), plus connu sous le nom, qu'il se donna, de *Merlino Coccajo*. Il inventa une langue burlesque, sorte d'italien grossier assaisonné de terminaisons latines; c'est ce qu'il appelait langue *macaronique*, par allusion au mélange dont se fait le macaroni; c'est dans ce style qu'il écrivit un poëme satirique dont le héros se nomme Baldus : ramassis informe de grosses plaisanteries et d'aventures incohérentes, qui trouva des admirateurs, mais aussi des critiques. Moine défroqué, et de conduite peu régulière, Folengo se convertit, rentra dans son couvent, et changea de ton comme de style dans son *Orlandino*, poëme satirique en huit chants, sur l'enfance de Roland; mais il revint au style macaronique dans son *Chaos*, vrai pêle-mêle qui peint bien le désordre d'un esprit malsain.

Grazzini (1503-1583) doit être cité, comme fondateur de deux académies; la première, celle des *Humides* (*gli Umidi*),

fut transformée en *Académie florentine,* et il en fut nommé trois fois provéditeur; ce mot d'*humides* obligeait chaque membre à prendre un nom relatif à l'eau; Grazzini choisit celui d'un poisson appelé *Lasca,* nom qui lui est resté. Exclu de cette académie par une intrigue de parti, il attaqua ses adversaires dans des comédies et de piquantes satires; puis il songea à en créer une autre, ce fut celle de la *Crusca,* qui devint bientôt l'arbitre du goût et de la langue, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Les *Nouvelles* de Grazzini n'offrent de nouveauté que dans les détails, car elles sont assez pauvres d'invention.

De la satire à la comédle, il n'y a qu'un pas : nous le franchirons sans autre transition, en faisant observer que si l'Italie n'a pas, dans ce genre, un grand mérite d'invention, elle a du moins celui d'avoir conservé, à travers tout le moyen âge, la farce improvisée (*Commedia dell' arte*), que l'on fait remonter jusqu'aux *Atellanes* romaines. Les Italiens ont aimé de tout temps ces bouffonneries grotesques, entremêlées de lazzis et de coups de bâton; la mimique y tenait la place principale; les personnages, toujours les mêmes, avaient un cadre déterminé d'avance, un rôle consacré par l'usage, au milieu duquel ils improvisaient une histoire, une aventure, selon les besoins du moment, et le dialogue courait comme il pouvait, selon l'esprit et la verve du comédien. C'est ainsi que sont nés, que se sont perpétués les personnages traditionnels et légendaires de Pantalon, d'Arlequin, de Scapin, de Polichinelle, qui semblent voués à l'immortalité.

Les *Mystères,* désignés sous le nom de *rappresentazioni,* ont eu aussi leur vogue; ils étaient tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et joués par des confréries : on en a retrouvé un bon nombre dans les vieilles bibliothèques.

Sous les Médicis, le besoin d'amuser le peuple en fit agrandir le cadre, et ces fêtes (feste) dramatiques prirent un caractère de solennités pompeuses. Ces drames, les uns religieux, les autres romanesques, furent joués jusqu'au dix-septième siècle.

La renaissance des lettres antiques porta l'attention sur le théâtre des Latins et des Grecs; on joua d'abord Plaute et Térence dans le texte original; les cours lettrées se plurent à ces savants spectacles, accessibles seulement au petit nombre; bientôt on voulut en faire jouir la foule; on traduisit, on imita les pièces anciennes; il se forma un théâtre national, encore dépourvu d'originalité, mais où perçait déjà l'esprit d'observation. L'*Orphée* de Politien est le premier type de ces œuvres classiques, et la *Mandragore* de Machiavel inaugura avec éclat la comédie. Le cardinal Bibbiena se fit une réputation par sa *Calandra,* applaudie dans toutes les cours : c'est un souvenir des *Ménechmes* de Plaute, assaisonnés de gaieté un peu grossière, dont s'accommodait fort bien le goût du temps. La mise en scène était très-soignée, et les grands artistes, peintres comme architectes, ne dédaignaient pas d'y mettre la main : il fallait à ces cours brillantes, à ce peuple délicat, la réunion de tout ce qui peut concourir au plaisir de l'esprit, de l'oreille et des yeux.

Après les comédies, déjà citées, de l'Arioste, qui ont des traits excellents, un dialogue vif et naturel, après les pièces de Trissin, d'Alamanni, de Lasca, précédemment indiquées, nous arrivons à celles d'un écrivain tristement célèbre, Pietro Aretino.

C'est à peine si, dans une histoire honnête et sérieuse de la littérature italienne, on ose prononcer le nom de Pierre l'Arétin (1492-1557), ainsi nommé parce qu'il était

né dans la ville d'Arezzo. Pourtant cet homme méprisé et méprisable fut une des puissances du siècle, dont il résume le côté immoral par la licence extrême de ses écrits et l'autorité qu'il sut s'arroger au moyen d'une plume insolente et vénale. Sa jeunesse est pauvre et vagabonde; n'ayant fait aucune étude, il est, de treize à dix-neuf ans, apprenti relieur à Pérouse, puis domestique à Rome chez un riche négociant, d'où il se sauve emportant une tasse d'argent; il entre au service du pape Léon X. Quelques vers adroits et flatteurs adressés à des grands fixent sur lui l'attention; il en tire honneur et profit; cela décide de sa vocation; sa plume appartient désormais à quiconque sait la payer; mais malheur à celui qui n'ouvrira pas à propos sa bourse! fût-il prince, pape ou souverain, l'Arétin le poursuivra de ses venimeuses satires. Il a désormais un métier, une position; bientôt il sera une puissance, d'autant plus redoutable qu'elle est fondée sur la bassesse et la vilenie. Il va de côté et d'autre, avec ses sonnets, cherchant des maîtres à encenser pour de l'argent; il reçoit des cadeaux à Bologne et à Pise; le marquis de Mantoue le traite en gentilhomme; la cour l'adore; c'est à qui achètera ses vers. Son audace s'accroît avec son orgueil; il obtient une pension du pape Clément VII; mais une série de sonnets infâmes attire sur lui l'orage; il est chassé de Rome, et va se réfugier auprès de Jean de Médicis, surnommé le *Grand-Diable,* qui commandait les bandes noires pour François I[er]. L'Arétin est fort bien reçu de ce soudard, qu'il amuse; il est bientôt en faveur auprès du roi de France, dont il reçoit des gratifications. Mais le Grand-Diable meurt d'une blessure; l'Arétin en avait reçu une de son côté, moins noble qu'à la guerre; un gentilhomme bolonais, Achille della Volta, contre lequel il avait lancé

un sonnet outrageant, lui donne, sur les bords du Tibre, cinq coups de poignard dont il reste estropié pour la vie. On en fait des risées publiques; il répond par des invectives; mais il se résout à changer le théâtre de ses exploits, à vivre désormais sans maître, quoique toujours aux dépens de ceux qu'il flatte ou menace. Venise lui convenait comme un terrain neutre, propre à l'indépendance : il va se fixer à Venise, et paye sa bienvenue par de basses flatteries au Doge et à la noblesse; il s'assure ainsi l'impunité pour les ordures qui sortent de sa plume; il aime l'orgie, et il s'y plonge; il aime l'argent, le luxe, les objets d'art; il en est comblé par les princes et les artistes. François Ier et Charles-Quint sont ses tributaires; il spécule sur la vanité, sur la crainte; il faut accepter et payer ses éloges si l'on veut échapper à ses attaques, à ses calomnies : il accomplit des prodiges d'habileté et de bassesse; il flatte et tend la main; il menace et la tend encore. Il se vante d'avoir « tiré vingt-cinq mille écus des entrailles des princes par l'alchimie de sa plume »; il mène un train de grand seigneur; il a pour ami le Titien, qui le peint avec le collier de la Toison d'or; on frappe des médailles à son effigie; il s'intitule le *fléau des princes,* parce qu'il les menace en rampant à leurs pieds, et il prend le titre de *divin* Arétin. Le Tasse, dont le génie simple et grand ne pouvait comprendre cette suprématie acquise par des phrases creuses et sonores, par l'artifice d'une arrogante adulation, ose attaquer ces auteurs épistolaires, dont pas un, disait-il, n'est digne d'imitation. L'Arétin lui répond d'un ton rogue dans les termes suivants : « Dans le style épistolaire, vous êtes mon imitateur, et vous marchez derrière moi, pieds nus. Vous ne pouvez imiter ni la facilité de mes phrases ni l'éclat de mes métaphores; ce sont choses que l'on voit languir et

mourir dans vos pages, et qui naissent vigoureuses dans les miennes. Ne savez-vous pas qui je suis, moi ? Ne savez-vous pas combien j'ai publié de lettres, que l'on a trouvées merveilleuses ? Je ne vous dirai pas qûe les hommes de mérite devraient regarder le jour de ma naissance comme un jour à jamais mémorable ; moi qui, sans suivre et sans servir les cours, ai forcé tout ce qu'il y a de grand sur la terre, ducs, princes et monarques, à devenir les tributaires de mon talent ! A travers le monde, la renommée n'est occupée que de moi. En Perse et dans l'Inde, mon portrait se trouve et mon nom est estimé. Repentez-vous donc, mon pauvre Torquato Tasso, et cessez de vous élever au-dessus des étoiles en rabaissant des hommes tels que je suis. » Voilà ce qu'un abject écrivain adressait au plus grand génie poétique du siècle. Est-ce assez d'outrecuidance et d'infamie ?

L'Arétin n'était pas toujours aussi fier quand on savait lui résister ; il reçut des coups de bâton de l'ambassadeur d'Angleterre, et se hâta de pardonner cette injure. Le Tintoret, qu'il avait offensé, lui fit une belle peur ; il lui demanda de faire son portrait, et quand il le tint enfermé dans sa chambre, il tira deux pistolets ; le voyant tout effaré, il lui prit sa mesure avec son arme, et lui dit gravement : « Vous avez une hauteur de quatre pistolets et demi. » L'Arétin fut heureux d'en être quitte à si bon marché. Le *condottiere* Pierre Strozzo, insulté dans ses satires, lui fit dire qu'il le poignarderait jusque dans son lit, et l'Arétin n'osa plus sortir de sa chambre avant que son ennemi eût quitté l'Italie. Tous les insulteurs sont lâches, et l'Arétin n'avait que le courage de la médisance et de l'insulte. On prétend qu'il mourut d'un accès de rire, en se renversant sur sa chaise ; il avait édifié sa gloire sur la honte ; la honte

seule est restée, et depuis longtemps il n'est plus question de gloire pour quelques succès littéraires si bassement conquis. A peine mort, sa tombe fut couverte d'épitaphes épigrammatiques, et Montaigne s'étonnait du bruit qu'il avait pu faire. « C'était une nature brutale et énergique, ardente, sans choix et sans goût, pleine d'un feu grossier; esprit inventif, mais à faux; riche en mauvaises créations de mots hardis, en inutiles nouveautés d'images perdues, et en témérités dissonantes de langage; prodigue de sel comique sans philosophie et de métaphores échevelées sans poésie[1]. »

L'Arétin a fait école de mauvais goût et de préciosité; de lui est sorti Marini, avec sa recherche ridicule de langage hyperbolique, qui déteignit sur l'hôtel de Rambouillet; il dit, par exemple, qu'il va « pêcher dans le lac de sa mémoire avec l'hameçon de sa pensée; que l'on a jeté les bûches de la courtoisie dans le foyer brûlant de son amitié, etc. ». Molière aurait pu trouver dans ses écrits tout le vocabulaire des précieuses; Balzac et Voiture furent le dernier écho de son école.

Ce que l'on aurait peine à croire, et ce qui peint bien une époque dénuée de sens moral, c'est que cette plume licencieuse se soit exercée aussi sur des sujets de piété. N'a-t-il pas écrit une *Paraphrase des psaumes*, l'*Humanité de Jésus-Christ*, la *Vie de sainte Catherine*, de la *sainte Vierge*, de *saint Thomas d'Aquin?* N'a-t-il pas aspiré au chapeau de cardinal, lui, l'auteur des *Strambotti*, ou chansons bouffonnes, et des *Capitoli* burlesques; lui, le Rabelais italien, et qui l'a dépassé dans ce qui fait le charme de la canaille, sans l'égaler par la force de l'imagination et du langage?

[1] Philarète Chasles, *Études sur Shakspeare et l'Arétin*, p. 470.

Il est pourtant un genre où l'Arétin a déployé une certaine verve naturelle, quoique dénuée d'élévation et de moralité : c'est la comédie aristophanesque; le comique en est bas, l'expression crue, les caractères faibles, mais il y a des scènes de franche gaieté qui rachètent ces défauts. De plus, il a fait une tragédie, l'*Orazia* (Horace), qui est la meilleure de son siècle, et même la première en date du théâtre italien; défectueuse sous le rapport du style, elle est bien conçue, largement dessinée, fidèle à l'histoire; c'est le moins connu de ses ouvrages, et le seul peut-être qui mérite l'attention, qui lui laisse une ombre de gloire.

En parcourant l'histoire de la comédie au seizième siècle, nous avons encore quelques auteurs à nommer, mais pas un qui sorte de la ligne commune, de l'imitation ou de l'imbroglio dans l'intrigue : telle était la mode du temps.

Dolce a imité Plaute dans son *Capitano* (*Miles gloriosus*) et son *Marito* (*Amphitryon*) : le fond est ancien, et les détails modernes. — Parabosco a composé sept comédies en prose, et de plus la tragédie de *Progné*. — Le Florentin Gelli (1498 1563), bonnetier de profession, devint à force de travail un des plus savants académiciens de sa patrie; ses leçons sur Dante lui donnèrent une grande autorité comme critique et philologue. Ses deux comédies *l'Erorre* et *la Sporta* (Panier) sont tirées de Plaute; mais il est plus original dans ses deux dialogues à la manière de Lucien : ce sont *Circé* et les *Caprices du tonnelier;* ils amusent par leur philosophie humoristique. — Cecchi, notaire de profession, est un des comiques les plus féconds du siècle : de ses nombreuses pièces, souvent improvisées en quelques

jours, il en reste dix, tirées la plupart de Plaute, mais adaptées aux mœurs scandaleuses du siècle; on pourrait y ajouter une soixantaine de tragédies ou *représentations*, tant sacrées que profanes : mélange bizarre de dévotion et de libertinage. Trois pièces de Francisco d'Ambra, *il Furto, I Bernardi* et la *Toffannaria*, sont considérées comme les meilleures comédies d'intrigue de l'époque : les scènes sont bien menées, les situations produites avec art, et il en sort des incidents fort comiques.

Si les Italiens n'ont pas su s'élever à la comédie de mœurs et de caractère, s'ils se sont bornés à ces intrigues embrouillées, dépourvues d'observation et de moralité, ils ont au moins, dans ce genre, un dialogue vif et amusant, soutenu par un bon style; mais, dans la tragédie, le bon sens et l'art leur font complétement défaut; ils empruntent servilement aux anciens les sujets et les ressorts tragiques, sans les adapter au sentiment moderne. De là un entassement de tableaux affreux, de scènes sanglantes, hideuses, révoltantes, qui répugnent au goût et à la raison; les morts et les mourants remplissent la scène; on y fait rouler les têtes, on y apporte des membres en lambeaux, le tout au milieu des métaphores fleuries et des chœurs lyriques : voilà ce qu'on voit dans la *Canace* de Sperone Speroni, dans l'*Orbecche* de Giraldi, dans l'*Acripanda* de Decio da Orte; voilà ce qu'on couvrait d'applaudissements et d'éloges. Quelques beaux esprits savaient se garder un peu mieux de ces excès; nous avons parlé de la *Sophonisbe* du Trissin, de la *Rosmunda* de Ruccellai et du *Torrismondo* du Tasse; sans être des chefs-d'œuvre, c'est ce qu'il y a de mieux sur la scène tragique au seizième siècle; les autres manquent d'invention, de mesure, de

vrai sentiment dramatique. Le sujet de *Mérope* est traité par trois auteurs, celui de *Télesphonte* a le même honneur sous la plume de Cavalerino, de Liveria et de Torelli. Une plus longue liste, pour être plus exacte, n'ajouterait rien à l'intelligence de notre histoire.

CHAPITRE VIII.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Le drame pastoral. Sannazar : son *Arcadie*. — Corregio. - Beccari. — Lollio. — Argenti. — Guarini : son *Pastor fido*. Naissance du mélodrame et de l'opéra. — Bordi. — Corsi. — Rinucci : décadence du théâtre. — Les historiens. Paul Jove. — Guichardin : son *Histoire d'Italie*. — Adriani. — Nardi. — Segni. — Varchi. — Ammirato. — Costanzo. — La Nouvelle : Morlino. — Granucci. — Firenzuola. — Porto. — Giraldi. — Bandello. — Castiglione : son *Courtisan*. — Vasari. — Benvenuto Cellini : ses *Mémoires*. — Les lettres asservies sous Cosme et François de Médicis. — Rôle futile des Académies. L'*Académie de la Crusca* : son *Dictionnaire*. — Écrivains latins : Sadolet. — Frascator. — Vida : sa *Poétique*. — Baronius. — Bellarmin.

Dépourvue de vrai génie dramatique, l'Italie inventa le drame pastoral, qui lui appartient en propre; c'est un genre faux et maussade, né de la bucolique antique, une sorte de roman dialogué, adapté à la scène moyennant certains développements dans l'action et le nombre des personnages.

Depuis longtemps la poésie bucolique était en vogue : Sannazar (1458-1530) lui dut sa réputation et sa fortune; son *Arcadie* lui attira les bienfaits des rois de Naples, et une villa charmante, où il cherchait à réaliser ses rêves champêtres. Il en fut chassé par la guerre, suivit en France, dans son exil, le roi Frédéric détrôné, et passa ses dernières années sur une des cimes du Vésuve. L'*Arcadie* est un roman pastoral en dialogue; les scènes, au nombre de

douze, se terminent chacune par une églogue en vers; les personnages sont des bergers arcadiens, ce qui n'empêche pas l'auteur de se mettre lui-même en scène, et de raconter ses amours, les exploits de sa famille, les honneurs dont il a joui et les malheurs qui l'ont frappé ainsi que sa patrie. Si le cadre est antique, le sentiment est moderne, et il ne manque ni de naturel ni de passion ; la poésie a du charme, mais avec un peu de prétention maniérée. Sannazar a aussi écrit beaucoup de sonnets et de *canzoni*, où il suit les traces de Pétrarque avec élégance. Il s'adonna également à la poésie latine, et travailla vingt ans à un poëme sur la sainte Vierge (*de Partu Virginis*), où on lui reproche d'avoir trop employé les réminiscences païennes.

Le dialogue pastoral monta bientôt sur la scène, et y prit place entre la tragédie et la comédie : ce fut un genre à part; les personnages, bergers, pêcheurs, bûcherons, campagnards de toute sorte, y revêtirent les passions, les sentiments, le langage conformes à leur état, mais le plus souvent avec tout l'esprit, le raffinement que l'auteur pouvait y mettre. Corregio, prince d'Este, avait composé dans ce genre, à la fin du siècle dernier, *Céphale*, en cinq actes, et les *Amours de Psyché*, poëme en mille sept cents octaves. Beccari fit représenter plus tard une pièce arcadienne, *il Sagrifizio*, faible d'intrigue et de composition. Neuf ans après, Lollio fit jouer à Ferrare son *Aréthuse*, que suivit de près *lo Sfortunato* d'Argenti. Le public prenait goût à ces pièces, encore informes et grossières; c'est sans doute ce qui porta le Tasse à écrire son *Aminta*, où il mit tout le charme et la grâce du génie. L'exemple était trop séduisant pour ne pas produire des imitateurs : il y en eut un bon nombre; mais un seul sortit de la ligne

commune et arriva à un éclatant succès, ce fut Guarini, avec son *Pastor fido*.

Guarini (1537-1612) avait pour ancêtre le savant de ce nom, qui s'était distingué par ses recherches des manuscrits anciens; mais lui dédaignait les lettres et visait aux honneurs politiques; il fut employé dans diverses ambassades par les cours de Ferrare, de Florence et d'Urbin. Pourtant, malgré sa morgue nobiliaire, il employa ses soins à revoir les œuvres du Tasse, dont il fit une édition correcte, et l'*Aminta* de ce poëte lui donna l'idée de son *Pastor fido*. Cette pastorale, tant admirée en Italie, et considérée longtemps comme le modèle du genre, est bien déchue devant la critique moderne, ennemie des fadeurs, des artifices et du faux brillant; on lui reproche sa longueur, qui la rend monotone; la complication des événements, le mélange de bouffonnerie et de tristesse, la subtilité philosophique de ces bergers qui raisonnent si doctement; des équivoques apprêtées, un ton faux qui gâte les situations touchantes. Il y a des tirades amphigouriques de la plus belle venue, celle-ci par exemple : « Je m'éloigne de toi, et je ne meurs pas! et cependant j'éprouve les tourments de la mort, et je sens en partant une mort vivante qui donne la vie à ma douleur, pour faire que mon cœur meure éternellement! » On pardonne pourtant cet écart de goût en faveur de la richesse, de l'éclat du style, de la pureté du langage, de certaines scènes gracieuses, animées, pathétiques, entrecoupées de descriptions ravissantes. Guarini travailla cette œuvre avec amour; il la refit jusqu'à six fois, et trente éditions, écoulées de son vivant, lui prouvèrent l'admiration publique.

Le drame pastoral nous conduit naturellement à parler du mélodrame et de l'opéra, dont l'invention est due à

l'Italie du seizième siècle. La musique avait fait des progrès : Palestrina avait paru ; on commença à l'introduire dans les chœurs et dans les intermèdes ; elle s'unit bientôt à la danse et au jeu des personnages ; il y a dans le *Pastor fido* une scène de colin-maillard (*la Cieca*) dont les mouvements sont combinés avec la mesure et la mélodie : c'est une vraie scène de ballet. Cet art se développa rapidement ; il s'adaptait bien aux représentations brillantes des cours, et au goût délicat d'un public ami des fêtes et des plaisirs. On essaya de retrouver la mélopée antique, et l'on arriva au récitatif. Deux littérateurs florentins, Bardi et Corsi, s'entendirent avec les compositeurs de musique pour approprier le chant aux paroles du drame, et Rinucci obtint un succès complet par ses trois mélodrames : *Daphné*, *Eurydice* et *Ariane* ; il sut adapter avec bonheur à la musique la coupe des phrases, la chute des vers et le retour de certaines expressions pathétiques : ainsi naquit cette scène nouvelle, que Métastase devait bientôt porter au plus haut degré de perfection. La France eut elle-même une idée de ce spectacle, car Rinucci accompagna chez nous Marie de Médicis quand elle vint épouser Henri IV, et il fit jouer son *Eurydice* à la cour.

Ce fut pour l'Italie une véritable révolution théâtrale : l'opéra l'emporta bientôt sur tout le reste : la tragédie et la comédie furent négligées, délaissées pour ce spectacle qui ne demandait aucune attention, tout en charmant les yeux et les oreilles. Une foule de versificateurs, plus ou moins médiocres, se portèrent vers ces compositions faciles, où il ne fallait aucun effort d'art et de pensée ; il suffisait de charger les scènes d'ornements, de surprises, de ressorts bizarres, pour arriver au succès ; le goût public s'altéra, se perdit dans ces licences extravagantes ; tous les moyens

furent bons pour amuser et plaire. Les comédiens, qui y trouvaient profit et facilité, secondèrent ce mouvement de décadence, que favorisait encore l'abaissement des mœurs et la futilité de l'esprit public.

Les prosateurs du seizième siècle sont moins nombreux que les poëtes. Machiavel reste le premier en date et en talent : il est le chef d'une école politique et historique qui s'attache surtout à l'étude des faits, aux principes qui découlent de l'observation et de l'expérience, sans se préoccuper assez des droits imprescriptibles de la morale ni des règles de la conscience. Les guerres civiles, les rivalités d'ambition, les intrigues des cours avaient produit ce triste résultat de ne plus voir que le succès, et de le chercher par tous les moyens. De là ces attentats continuels, ces séditions, ces vengeances où les menées souterraines, le poignard et le poison étaient mis en œuvre. C'est à un acte de ce genre que Lorenzino de Médicis a dû sa réputation littéraire : il assassina son cousin Alexandre de Médicis, tyran cruel et débauché, dans un guet-apens qu'il lui avait tendu, et se réfugia à Venise où il périt lui-même par le fer. Pour se disculper de son crime, il écrivit une *Apologie* qui ne le justifie en aucune manière, mais dont l'éloquence véhémente a été fort admirée par la critique moderne.

Les œuvres de François Vettori sont aussi une exhumation récente, qui jette un jour intéressant sur l'époque de Machiavel, dont il était l'ami intime. Dévoué aux Médicis, il les servit habilement comme ambassadeur auprès de Maximilien, de Léon X et de François Ier : ce dernier lui faisait même une pension. Sa correspondance avec Machiavel est curieuse à lire, tant pour connaître ces deux hommes que l'esprit et les tendances de l'époque. Il a fait de

plus une histoire d'Italie (*Sommario della Storia d'Italia*), qui embrasse l'ensemble des événements de la péninsule de 1511 à 1527.

Mais le grand historien du seizième siècle est Francesco Guicciardini (1482-1540), né à Florence d'une famille qui avait eu de nombreux ancêtres dans la magistrature et la politique. Son *Histoire d'Italie* compte parmi les ouvrages les plus importants du siècle, et elle jouit depuis longtemps d'une estime universelle; mais un vif intérêt s'est attaché depuis peu à la publication de ses *Œuvres inédites*, qu'il avait léguées à sa famille avec défense de les livrer au public. On y trouve ses *Ricordi* (Mémoires), qui sont des souvenirs personnels, une autobiographie sincère où il se peint au naturel. Guichardin commença ses études à Florence, puis les continua à Pise et à Padoue; il devint avocat, et, dès l'âge de vingt-sept ans, il s'essaya dans l'histoire en écrivant celle de Florence, que les *Œuvres inédites* nous ont donnée pour la première fois. Il entra bientôt après dans la carrière diplomatique, d'abord sous le gouvernement de Soderini, puis sous les Médicis, qui le maintinrent dans son ambassade auprès de Ferdinand le Catholique. Léon X, appréciant ses talents, l'attira près de lui et le fit gouverneur de l'Émilie. Sous Clément VII, il fut chargé d'apaiser les troubles de la Romagne, comprima la révolte de Bologne et conserva cette ville au souverain Pontife. Mais bientôt la rivalité de Charles-Quint et de François Ier mit l'Italie en feu; Guichardin poussa le pape à faire alliance avec la France, et les bandes du connétable de Bourbon vinrent mettre à sac la Ville [illegible]elle; Clément VII fut fait prisonnier et les Médi[illegible]s de Florence. Obligé de fuir, Guichardin [illegible]ntant dans cette ville pour plaider la cause [illegible] d'un accord

avec le pape ; il parvint à y faire rentrer les maîtres qu'il servait. Florence tomba ainsi sous le pouvoir brutal et tyrannique d'Alexandre. Après l'assassinat de ce prince, Guichardin contribua à l'élévation de Cosme Ier, devenu grand-duc de Toscane, et parut d'abord en grande faveur auprès du jeune prince; mais une disgrâce complète lui fit passer dans l'obscurité les trois dernières années de sa vie.

Il y a lieu de croire que c'est à ces loisirs forcés qu'est due l'*Histoire d'Italie*, qui est devenue pour Guichardin le principal titre à la gloire; elle va de 1494 à 1534, c'est-à-dire qu'elle embrasse à peu près la période écoulée du vivant de l'auteur. Il a donc été presque toujours témoin et acteur des événements qu'il raconte, et il a pu y mettre cette véracité exacte, cet accent de sincérité, cette observation juste et profonde qui lui donnent un cachet de si vif intérêt. Montaigne lui rend cet hommage qu'il n'a rien déguisé par haine, faveur ou vanité, mais il ajoute que, dans ses jugements, il ne rapporte jamais rien à la vertu, à la religion, à la conscience. La critique est aussi juste, aussi vive que l'éloge. En effet, Guichardin est de l'époque et de l'école de Machiavel : il ne voit que les faits; il est dominé par cette politique du succès et de l'ambition qui lui faisait servir avec le même zèle la république de Soderini et la tyrannie des Médicis. On cherche en vain chez lui l'émotion de l'âme honnête, la flétrissure du vice, l'indignation du crime : cette abdication du sens moral n'est que trop générale en Italie au seizième siècle.

Mais, comme narrateur et comme peintre, Guichardin est un maître; il pénètre les profondeurs de l'histoire en y mêlant ces détails qui la rendent vivante et instructive; il ne se borne pas aux événements extérieurs : il raconte

les négociations, les traités; il fait connaître les traits de mœurs et le génie des peuples; il dévoile les secrets et les intrigues de la politique; il trace habilement les portraits des grands hommes. Ses harangues, calquées sur le modèle de celles de Tite-Live, sentent un peu trop l'effort de la rhétorique. Son style a l'ampleur cicéronienne, mais il a des longueurs, une diffusion qui fatiguent, de lourdes périodes qui font perdre haleine; en le lisant, on pense involontairement, et avec regret, à la nerveuse concision de Tacite. C'est dans les *Œuvres inédites* de Guichardin, dans ses *Ricordi*, maximes politiques écrites pour lui-même et pour sa famille, dans ses *Dialogues sur le gouvernement de Florence*, qu'il faut chercher le fond de sa pensée et de ses théories politiques. Moins violent, moins absolu et paradoxal que Machiavel, il y déploie à peu près la même doctrine, c'est-à-dire celle du succès, du fait accompli, faisant bon marché de la liberté et de la conscience, et rapportant tout à l'intérêt personnel. C'est le triomphe de l'égoïsme sceptique contre la loi morale : là se bornait toute la philosophie pratique des plus grands esprits de cette époque troublée et corrompue.

Paul Jove (1483-1552) écrivit en latin son *Histoire de mon temps* : première raison pour qu'il ait peu de lecteurs; sa partialité dans la distribution de l'éloge et du blâme est une autre raison qui les éloigne ou les tient en défiance. Il avait, disait-il, deux plumes, l'une d'or et l'autre de fer; il les employait tour à tour, selon la passion qui le dominait. Il fut en grande faveur auprès de Charles-Quint, et des papes Léon X et Clément VII, et mourut évêque de Nocéra.

Adriani, professeur d'éloquence à Florence, a aussi laissé une *Histoire de son temps* qui peut faire suite à celle

de Guichardin : elle va de 1536 à 1574, et se distingue par la franchise comme par la modération. — Jacopo Nardi (1496-1556) fut banni, comme Machiavel, de Florence, sa patrie, pour avoir appuyé le parti populaire contre les Médicis. Il se retira à Venise, et, dans sa vieillesse, il écrivit l'*Histoire de la ville de Florence*, de 1494 à 1531 : elle porte l'empreinte de ses rancunes politiques, et les Médicis n'y sont pas ménagés. — C'est dans le même esprit qu'est écrite l'*Histoire florentine* de 1527 à 1555 par Segni, ennemi des Médicis; il fut pourtant employé par Cosme de Médicis en plusieurs occasions importantes, mais sans perdre ses sympathies pour la liberté; son histoire est l'expression de cette passion ardente, aussi ne put-elle être imprimée à Florence, même après sa mort; elle fut publiée à Fribourg : le style en est clair, étudié, et le récit combiné avec art. — Varchi (1502-1565) ne se montra pas aussi hostile au despotisme, quoiqu'il vise pourtant à une certaine indépendance. Cosme Ier le chargea d'écrire l'histoire de la dernière révolution. Son *Histoire de Florence* embrasse une période de dix années; elle a des qualités de style, mais elle manque de nerf et de chaleur, et il reste loin des maîtres anciens, Polybe et Tacite, qu'il avait pris pour modèles. Varchi était assez bon courtisan pour se servir des documents réunis par Cosme lui-même, et, quoiqu'il vise à une certaine impartialité, on ne peut croire à son complet désintéressement. Cet écrivain, membre de l'Académie florentine, a fait de nombreuses poésies, une comédie, des sonnets, des églogues, des *rime*, des *capitoli* dans le genre bernesque, des discours funèbres et académiques; il se modèle sur Pétrarque et le Tasse; s'il manque de force et d'invention, on ne peut lui refuser le mérite d'un style toujours élégant et correct. — Ammirato (1531-

1601) est plus qu'un courtisan, c'est un familier de Cosme de Médicis, qui le nomma son historiographe. Il écrivit, sous les yeux du prince, une *Histoire de Florence* depuis sa fondation jusqu'en 1538, et il recevait, de l'Académie de la Crusca, le titre de *Nouveau Tite-Live.*: flatterie outrée, qui s'adressait moins à l'écrivain qu'à son protecteur.

Florence, comme on le voit, est fertile en historiens, et elle a la bonne fortune d'avoir les meilleurs de l'Italie. Presque chaque ville avait aussi les siens; mais ils écrivaient en latin et sont pour la plupart oubliés. — Costanzo (1507-1585) fait exception : son *Histoire générale du royaume de Naples* est un récit noble et grave, dont la marche est régulière et parsemée de solides réflexions. Nous avons cité ailleurs Paruta, et mentionné sa belle *Histoire de Venise*, un des meilleurs ouvrages de ce siècle. Les Italiens avaient devancé dans l'histoire tous les autres peuples de l'Europe : la France en était encore aux chroniques, aux mémoires; eux en étaient arrivés à l'histoire générale et philosophique, sous l'inspiration des écrivains de l'antiquité; les cours étrangères leur empruntaient même des narrateurs, des historiographes, avouant ainsi une infériorité qui, du reste, ne se prolongea pas longtemps.

Nous avons peu de chose à dire des conteurs en prose; ils sont loin de valoir les conteurs en vers, qui ont pris pour eux tous les charmes et les grâces de l'imagination. Le roman est à peu près nul dans ce siècle, mais la nouvelle est représentée par quelques écrivains qui ne manquent pas d'esprit : plusieurs suivent Boccace, d'autres cherchent à se frayer des routes moins battues. On a des nouvelles de Morlino, de Granucci, de Firenzuola. Luigi da Porto a composé celle qui contient l'histoire si connue de Roméo et Juliette. Giraldi est auteur des *Cent Nouvelles* :

la décence y est observée beaucoup mieux que dans la plupart des récits de ce genre. Bandello, dans les siennes, vise à instruire le public : il attaque les abus, les scandales, les violences; il blâme tous les excès, toutes les erreurs, tous les vices, quelquefois un peu crûment, mais avec une franchise qui impose le respect, tout en conservant une gaieté qui anime le discours; il s'occupe peu de l'art et du style, aussi n'a-t-il eu qu'une renommée éphémère.

Balthasar Castiglione (1478-1529) s'est fait un nom par son *Livre du Courtisan* (*Cortegiano*), dont le Tasse lui-même a fait l'éloge. Il était allié par sa mère aux Gonzague de Mantoue, et remplit diverses fonctions dans les armes et la diplomatie. C'était un homme de belles manières, d'un esprit cultivé, fort recherché dans les cours. Envoyé par Clément VII auprès de Charles-Quint, l'empereur déclara Castiglione l'un des cavaliers les plus accomplis du monde; il le retint en Espagne et le fit évêque d'Avila. Le *Courtisan*, sous forme de dialogues, enseigne en fort beau style l'art de se conduire à la cour, d'y conquérir et d'y conserver la faveur : il n'a plus maintenant qu'un attrait de curiosité rétrospective.

Vasari (1512-1574), peintre et architecte de talent, rendit moins de service à l'art par ses œuvres qu'en écrivant les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, depuis la Renaissance jusqu'à son temps : quoiqu'il y ait des erreurs de date et de nomenclature, ce livre n'en est pas moins précieux pour l'histoire des beaux-arts; le jugement est sain, quoique un peu partial pour les Florentins ses compatriotes; on le consulte toujours avec fruit. Vasari, pauvre orphelin, soutien de cinq frères et sœurs, s'était formé presque seul, par l'énergie de la volonté et du travail, en

copiant les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël et des autres grands artistes.

Les *Mémoires* du célèbre artiste Benvenuto Cellini (1500-1570) tiennent une place assez importante dans la littérature italienne, tant par la verve et l'entrain que par le naturel du style. On peut en soupçonner la véracité, car on y trouve une vantardise toute gasconne, et l'on sait que l'habile ciseleur ne brillait pas par la délicatesse de la conscience. Il prétendait avoir tué le connétable de Bourbon au siége de Rome, et pointé la pièce qui tua aussi le prince d'Orange. Ses œuvres d'art et d'orfévrerie, pleines d'imagination et de fougue, se payent aujourd'hui au poids de l'or.

Nous avons rendu justice aux Médicis, en montrant leur influence bienfaisante sur les lettres et les arts en Italie; mais tous les membres de cette famille ne méritent pas le même honneur, et, vers la fin du seizième siècle, plusieurs d'entre eux contribuèrent à la décadence de la patrie commune. Cosme Ier et François de Médicis furent de vrais tyrans, qui s'enrichirent par la confiscation et se maintinrent par la violence. Ils sacrifièrent les intérêts de l'Italie à l'alliance de Charles-Quint et de Philippe II. S'ils protégeaient encore les lettres, par goût ou par tradition de famille, c'était pour les asservir : la corruption était pour eux un moyen de puissance; toute voix libre et fière était suspecte; il fallait louer et flatter pour obtenir une ombre de faveur. Aussi la plupart des lettrés s'adonnent-ils à des futilités qui touchent au ridicule; les académies dégénèrent en coteries; elles dissertent sur des mots, elles s'étendent sur des arguties puériles. Caro fait un long discours à l'honneur des grands nez; il démontre que François Ier devait sa grandeur à la longueur de son nez, et que,

s'il fut battu à Pavie, c'est qu'il avait un emplâtre sur le nez, ce qui donna la victoire à la grande bouche de Charles-Quint. Nous avons parlé de l'Académie des *Humides* : Cosme I[er] se l'appropria pour en faire l'Académie Florentine, et plaça les séances dans son propre palais; c'était un moyen de lui imposer ses volontés et d'en écarter toute discussion libre; elle dut se limiter aux minuties du langage. Une foule d'autres académies surgirent dont les noms seuls indiquent les futiles préoccupations; il y eut les Académies des Élevés, des Obscurs, des Immobiles, des Gelés, des Enflammés, des Altérés, des Fantasques, des Étourdis, des Grossiers, des Éthérés, des Oisifs, etc. Chaque membre prenait un nom analogue au titre de la compagnie. L'Académie de la *Crusca,* la seule qui ait traversé les siècles et se soit formé une gloire durable, avait à son origine les mêmes ridicules; elle employa quarante années à débattre ses règlements et son titre; elle entendit les éloges de la salade et du concombre; elle disserta sur l'antériorité de l'œuf ou de la poule. En fait de purisme, elle fut absolue, exclusive; Salviati, qui en était comme l'arbitre, et qui y figurait sous le nom de l'*Enfariné,* ne connaissait d'autre prose que celle de Boccace; il fut impitoyable pour le Tasse. La *Crusca* fit prévaloir le dialecte toscan sur tous les autres dialectes italiens; elle contribua à fixer la langue par la création de son *Dictionnaire* : c'est son meilleur titre à la gloire. Napoléon consacra son importance en la reconstituant en 1811.

Les écrivains qui préfèrent dans ce siècle la langue latine à l'idiome national ne peuvent guère nous arrêter, quoique plusieurs d'entre eux méritent l'attention. Sadolet, secrétaire de Léon X et évêque de Carpentras, était un cicéronien comme Bembo. Frascator, médecin et poëte, a

laissé des poésies estimées. Mais le premier poëte latin du siècle est Vida, auteur d'un *Art poétique* que Scaliger préfère à celui d'Horace; la méthode, la précision, le goût y brillent dans toutes les parties. Il n'y a pas moins d'habileté et de difficultés vaincues dans ses autres poëmes : les *Vers à soie*, les *Échecs*, la *Christiade*, dont Milton a imité plusieurs passages; les *hymnes*, les *odes*, les *églogues*.

En prose latine, les *Annales ecclésiastiques* de Baronius (1538-1607) se distinguent par l'immensité des recherches; elles lui coûtèrent vingt-sept années de travail et prouvent une vaste érudition. Baronius était bibliothécaire du Vatican, cardinal, et faillit deux fois arriver à la tiare. Son *Martyrologe romain* est orné de savants commentaires.

Le cardinal Bellarmin (1542-1621) fut aussi bibliothécaire du Vatican, après avoir prêché et enseigné avec un grand succès dans plusieurs villes d'Italie. Il fut un des plus redoutables adversaires de la doctrine protestante, et écrivit contre elle ses célèbres *Controverses*, qui brillent autant par la clarté et l'imagination que par la force du raisonnement et la modération des idées.

CHAPITRE IX.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Caractère littéraire du dix-septième siècle. Les *Seicentisti*. — Marini et le genre *marinesque*. Son *Adone*. — Achillini. — Chiabrera. — Testi. — Redi. — Guidi. — Filicaja. — Tassoni : la *Secchia rapita*. — Bracciolini. — Lippi. — Minucci. — Lalli. — *La Satire :* Boccalini. — Allegri. — Errico. — Adimari. — Menzini. — Salvator Rosa. — *La Tragédie :* Bonarelli. — Dottori. — Caraccio. — *La Comédie :* Buonarotti. — Porta. — *L'Histoire :* Sarpi. — Pallavicini. — Davila. — Bentivoglio.

La fin du seizième siècle nous a fait pressentir la décadence du goût littéraire en Italie; le dix-septième tout entier va nous en montrer le développement et les preuves. Jusque vers 1730, nous traversons une période aride, d'autant plus désolante que ce n'est pas la stérilité, car les écrivains abondent plus que jamais; mais c'est le règne de la médiocrité, le triomphe du faux goût, de l'imitation maladroite. On peut dire des nations ce que Corneille disait d'un grand homme : montées sur le faîte, elles aspirent à descendre. L'esprit humain ne se maintient jamais longtemps sur les sommets. Les grandes vues du génie ne peuvent s'arrêter qu'un moment au sublime; la faiblesse, inhérente à la nature de l'homme, reprend bien vite ses droits; le jugement se trouble, le goût s'altère, et la sphère de la pensée se rétrécit de plus en plus.

L'Italie subit le sort des développements précoces : la séve puissante de sa jeunesse fit place à l'étiolement : tandis que la France, plus lente et plus tardive, s'épanouis-

sait dans toute sa force sous le pouvoir énergique de Richelieu et de Louis XIV, l'Italie, privée de vie politique et d'éléments réparateurs, allait s'affaissant de plus en plus dans une dégradante inertie. L'Espagne victorieuse l'étouffait sous prétexte de la protéger; elle lui enlève toute vie propre; les petits souverains ne conservent leur pouvoir qu'à la condition d'être ses satellites dévoués : ce n'est partout que tyrannie et oppression. La pensée doit se plier à ce joug uniforme : aucune vigueur, aucun élan; faute d'idées, on s'attache aux mots, à la forme; on recherche les fleurs du langage, les jeux de mots, les faux brillants : c'est le règne des *concetti;* l'oracle du goût, ce sera le Napolitain Marini, qui insulte impunément au bon sens, et dont les extravagances ridicules ne rencontrent que des admirateurs. Il aura une école, l'école *marinesque*, dont plus tard l'Italie rougira, de même qu'elle fera un terme de mépris du nom de *seicentisti*[1], donné aux écrivains de ce siècle. Mais si les lettres dégénèrent, les sciences sont en progrès sensible, malgré les obstacles et les préjugés de la routine. Galilée est obligé, il est vrai, de faire amende honorable pour avoir prouvé le mouvement de la terre, mais sa découverte lui survit : son dernier mot dément sa rétractation forcée : *E pur si muove.* Cassini, enlevé à l'Italie par Colbert, vient organiser l'observatoire de Paris; Torricelli, disciple de Galilée, fait faire un grand pas aux sciences mathématiques et physiques.

Guarini, mort en 1613, peut être placé à la tête des *seicentisti,* dont il inaugure le genre maniéré et précieux. Le brillant succès de son *Pastor fido* fut un pernicieux exemple : on imita mieux ses défauts que son talent, et le mauvais goût déborda sans contrainte; Marini parut :

[1] De *mille seicento,* mil six cent : nom du dix-septième siècle.

il avait assez de qualités brillantes pour éblouir le public et lui faire prendre le change sur ses nombreux défauts.

Marini (1569-1625), dont son père n'avait pu faire un jurisconsulte, se trouva beaucoup mieux de la poésie, où il prodiguait les faux brillants et les antithèses, qui répondaient si bien au goût dépravé du public. Il fit un chemin rapide dans le grand monde et dans les cours. Le cardinal Aldobrandini le prit sous sa protection, et l'emmena à la cour de Turin. Marini n'avait point de rivaux; mais il eut des jaloux, des envieux; on attenta à sa vie; on le dénonça à Charles-Emmanuel comme auteur d'une pointe satirique dirigée contre lui; jeté dans un cachot, il n'en sortit qu'après avoir prouvé son innocence, et il se rendit en France (1615), où Marie de Médicis lui fit avoir une pension de deux mille écus. Les admirateurs ne lui manquèrent pas dans cette cour où des princesses italiennes avaient répandu le goût frivole de leur nation. On n'avait encore ni Boileau, ni Molière; l'hôtel de Rambouillet commençait à s'ériger en oracle; on y « voiturait les commodités de la conversation »; Chapelain trouvait Marini charmant; Scudéri, Voiture, Balzac donnaient en plein dans la recherche et le maniéré; ce bel esprit italien, avec ses pointes, ses périphrases, ses antithèses, ses jeux de mots, sa faconde intarissable, obtenait de continuels triomphes : c'est de lui directement que procèdent les extravagances de Saint-Amant et de Théophile. Malherbe seul, avec son bon sens, restait froid devant tant de beautés équivoques; et comme il était toujours enrhumé, Marini déclarait qu'il n'avait jamais vu d'homme plus humide ni de poëte plus sec. Marini retourna en Italie pour y trouver de nouveaux honneurs; son entrée à Rome fut triomphale; il alla mourir à Naples, sa patrie, avec la réputation du plus

grand poëte de l'époque; aujourd'hui, il est l'objet d'un profond dédain, et l'on méconnaît même ses qualités heureuses, sa versification riche et pittoresque, son style animé et prime-sautier, une tournure d'esprit originale, une grande fertilité d'imagination.

Ce qui manque à Marini, c'est le travail et la mesure : il improvise, il n'écrit pas. Son abondance est stérile, son originalité fantasque; il vise toujours à l'effet, à la singularité, dans la pensée comme dans l'expression. Le goût du public était mauvais; il l'exagère encore pour lui plaire, et il tombe dans le pire. Laissons de côté ses idylles, ses églogues, ses *canzoni*, ses épithalames, et même ses sonnets *polyphémiques*, admirés de quelques critiques, pour ne parler que de son grand poëme en vingt chants, l'*Adone* (Adonis) : il est épique et romanesque, héroïque et mythologique, mais surtout fantastique et fastidieux. Le sujet est l'amour de Vénus et d'Adonis, traité sans moralité ni convenance aucune; point d'ordre ni de mesure; les tableaux succèdent aux tableaux; les aventures s'enchaînent comme elles peuvent; les images s'entassent, les antithèses foisonnent; le raffinement va jusqu'au délire; l'esprit est fatigué sans que le cœur soit ému : jamais plus riche fatras ne fut offert au lecteur. Vous cherchez en vain un sentiment vrai, une situation naturelle; tout est gâté par l'exagération, la recherche puérile de l'effet; jamais l'esprit ne fut plus opposé au bon sens. Le sanglier qui poursuit Adonis et va lui donner la mort devient épris de la beauté du jeune homme, et son coup de groin est un baiser, baiser brutal qui lui déchire le flanc. Veut-on une peinture de l'Amour? C'est une page entière d'antithèses qui peut réjouir les amateurs : « Lynx privé de la lumière, Argus aux yeux bandés, vieillard à la mamelle, antique enfant,

ignorant érudit, guerrier sans armes, parleur muet, riche mendiant; erreur agréable, douleur désirée, paix guerrière et calme orageux, le cœur le sent et l'âme ne le comprend pas... etc. »

Le genre de Marini ne fut pourtant pas accepté sans résistance; il amena de violentes polémiques, des injures et des coups; mais il finit par s'imposer, par régner en maître, et Marini fut pendant tout ce siècle un modèle classique. L'Espagne l'imita, le dépassa même : Gongora procède de lui. En France, il conserva longtemps des admirateurs. Richelieu récompensa richement une *canzone* composée, à l'occasion de la naissance du Dauphin, par Achillini, disciple de Marini. Un madrigal de cet Achillini peut nous donner une idée des sublimes platitudes qui étaient alors en vogue.

« Je vois mon Lesbin avec la fleur des fleurs à la main; je respire la fleur, je soupire pour le pasteur; la fleur soupire des odeurs, Lesbin respire des ardeurs; j'adore la fleur de l'une, j'adore l'ardeur de l'autre; odorant et adorant en même temps, je sens par l'odeur et par l'ardeur la glace et le tourment. »

Marini eut de nombreux imitateurs, qui trouvèrent le moyen d'enchérir encore sur ses défauts, et malgré la réaction qui se produisit plus tard contre cette contagion du mauvais goût, il en est resté des traces jusqu'à nos jours dans la poésie italienne, tant l'esprit public en fut profondément infecté. Mais il est quelques poëtes qui eurent assez de sens pour résister au torrent : le principal est Chiabrera (1552-1637), auteur de cinq épopées dans le genre de l'Arioste, moins estimées que ses poésies lyriques, qui ont fait de lui un chef d'école. Il n'est pourtant au fond qu'un imitateur de Pindare et d'Horace, dont

il s'efforce de reproduire le rhythme et les formes poétiques; mais comme notre Ronsard, avec lequel il a plus d'un rapport, il pindarise à froid, il calque ses modèles, il est novateur de parti pris; comme son compatriote Colomb, il disait qu'il voulait trouver un nouveau monde, ou se noyer. Il réussit à donner à la strophe lyrique un ton solennel et pompeux, une dignité soutenue, mais trop apprêtée; pourtant il trouva des accents personnels et une verve plus originale en célébrant les victoires remportées par les chrétiens contre les Turcs. Ce qui lui réussit le mieux, c'est l'ode anacréontique, gracieux badinage qui lui était plus naturel que la trompette pindarique.

Plusieurs critiques italiens, entre autres Leopardi, placent Testi (1593-1646) au-dessus de Chiabrera, comme étant plus simple, plus naturel, et d'un vol moins ambitieux. Disciple d'Horace, il en a parfois le tour libre et ingénieux, mais non le goût ferme et pur. Il mourut dans une prison où l'avait fait enfermer le duc de Modène, pour avoir correspondu secrètement, dit-on, avec Mazarin. — Redi (1626-1697), célèbre comme naturaliste, cultiva les muses avec succès; ses sonnets sont remarquables, et son dithyrambe sur *Bacchus* est composé avec beaucoup d'art et d'esprit. — Guidi (1650-1712) tient un rang des plus honorables après Chiabrera; mais s'il a un mérite réel, il s'en croyait bien plus encore et n'hésitait pas à se ranger près de Pindare. Il célèbre les grands personnages du temps, notamment Christine de Suède, qui s'était retirée à Rome depuis son abdication, et se plaisait à protéger les lettres. Le drame pastoral d'*Endymion*, de Guidi, fut composé sous l'inspiration de cette princesse. Sa tragédie d'*Amalasonte* a trop d'enflure pour être naturelle.

Christine, dont le goût n'était pas infaillible, voyait un

nouveau Pétrarque dans Vincent Filicaja (1642-1707), qui dut surtout ses succès aux accents patriotiques de sa muse. Le siége de Vienne par les Turcs, et la délivrance de cette ville par Jean Sobieski, lui inspirèrent plusieurs *canzoni*, animés d'un sentiment noble et vrai, qui excitèrent l'enthousiasme général : plusieurs souverains écrivirent au poëte pour le féliciter. Il chanta avec le même bonheur les infortunes de l'Italie foulée par les armées étrangères ; ces nobles accents trouvèrent un écho dans les âmes, et longtemps on cita avec émotion le sonnet qui commence par ces mots : « Italie! Italie!... pourquoi n'es-tu pas ou moins belle, ou plus forte, pour te faire craindre davantage, ou te faire aimer moins de ceux qui semblent enflammés de tes charmes, et qui cependant te défient à des combats à mort? » Et il termine en déplorant le sort de sa patrie, « destinée à toujours servir, victorieuse ou vaincue ».

De telles paroles pouvaient passer pour hardies, à une époque où le mutisme était imposé par la prudence. Les bons esprits n'osaient faire qu'une opposition indirecte à un pouvoir ombrageux. Il s'en trouva un qui avait au suprême degré l'esprit de contradiction : c'était Alexandre Tassoni (1565-1635) de Modène. Il avait suivi les cours sans garder pour elles un grand respect; ayant accompagné en Espagne le cardinal Colonna, il en revint plein de rancune contre ce pays, et s'attacha à la maison de Savoie, qui manifestait contre l'Espagne des velléités belliqueuses. Il écrivit contre Philippe III des *Philippiques*, qu'il n'osa avouer, et les *Funérailles de la monarchie d'Espagne*, qui causèrent sa disgrâce, car le duc de Savoie le sacrifia aux nécessités de la paix. Repoussé des cours, Tassoni se tourna vers les lettres, et y porta son esprit chagrin, paradoxal, amoureux des nouveautés. Dans ses

Pensieri et ses *Considerazioni,* il attaque Homère, Aristote et même Pétrarque, l'idole de l'Italie; il soutenait, avant Rousseau, que les lettres étaient funestes aux sociétés, et avant Perrault, que les modernes sont supérieurs aux anciens. Il y avait au fond beaucoup de sens et d'esprit dans cette polémique légère, mais elle allait contre un courant établi, et manquait d'autorité pour s'imposer.

Tassoni rencontra une veine heureuse en parodiant la poésie héroïque : son chef-d'œuvre, et l'on peut dire celui du siècle, est la *Secchia rapita* (le Seau enlevé), épopée badine en douze chants; il y raconte un fait réel, la guerre qui eut lieu entre les Modénois et les Bolonais, au sujet d'un seau enlevé par les premiers dans la ville de Bologne, et transporté à Modène, où il est encore renfermé sous clef dans le clocher de la cathédrale. Tassoni emploie dans ce poëme toutes les grandes machines de l'épopée : l'Olympe entier est mis à contribution, et produit des incidents comiques ou burlesques; le ton héroïque fait un contraste amusant avec la légèreté du fond; les combats, les descriptions s'entremêlent à des scènes touchantes et variées; enfin le style est toujours pur et correct; mais ce badinage tourne trop souvent au trivial et à la caricature. Boileau, en l'imitant dans son *Lutrin,* est plus froid, mais de meilleur goût.

Un autre poëte du temps, Bracciolini (1556-1646), mit en scène et tourna en ridicule les dieux du paganisme, dans un poëme comico-burlesque, l'*Olympe bafoué* (lo Scherno degli Dei). Depuis longtemps l'Olympe prêtait à rire, et Lucien n'avait pas attendu le christianisme pour le couvrir de ridicule. Montrer les dieux aux prises avec les paysans de la Toscane, leur prêter un langage trivial, des actions ridicules, en opposition avec la dignité homé-

rique, c'était se donner une tâche facile, mais il fallait y mettre plus d'esprit, de finesse, et surtout de brièveté; de telles farces peuvent amuser un instant, mais les prolonger pendant treize chants, c'est abuser de la patience du lecteur. Ce qui prouve à quel degré de futilité les esprits étaient descendus, c'est la discussion longue et acharnée qui s'engagea entre les partis littéraires pour décider quel était, de Tassoni ou de Bracciolini, l'inventeur du genre héroï-comique : on finit par convenir que ce dernier avait le premier publié son poëme, mais que la composition de l'autre lui était antérieure. Du reste, chacun d'eux était bien l'inventeur de son sujet, et quant au talent, Bracciolini reste bien inférieur à son rival. Il avait essayé aussi de lutter avec le Tasse dans une épopée héroïque, la *Croix reconquise,* toujours sans plus de succès.

Les Florentins prisent assez deux autres poëmes badins, le *Malmantile* de Lippi, et la *Vieille Tour désolée* de Minucci, écrits dans le dialecte populaire de la Toscane, et loués pour cette raison par l'Académie de la Crusca; mais ce mérite purement local ne peut les relever à nos yeux, non plus qu'à ceux des Italiens qui ne peuvent comprendre ce bas langage qu'à l'aide d'un commentaire. Il faut rattacher au même genre burlesque l'*Énéide travestie* de Lalli, qui amusa plus de lecteurs en Italie que chez nous celle de Scarron.

Les querelles littéraires et les rivalités personnelles devaient produire la satire, genre qui demande un esprit élevé, indépendant et ferme, pour rester dans les bornes des convenances, et atteindre en même temps le vice ou le ridicule, quelque part qu'il se cache. Nous ne trouvons point ce phénix au dix-septième siècle. La plupart des satiriques se bornent à effleurer leurs sujets, et ne savent pas

le relever par l'indignation vertueuse et la noblesse du langage. Boccalini pourtant, dans ses *Nouvelles du Parnasse*, suivies de la *Pierre de touche*, cite avec une certaine hardiesse devant le tribunal d'Apollon les princes, les guerriers et les écrivains, et leur dit de dures vérités. Allegri tourne en ridicule le pédantisme de certains auteurs dans des lettres comiques et piquantes adressées à Dante et à Bembo : il manie avec esprit le genre facétieux et burlesque. Les *Guerres du Parnasse* d'Errico ont trait aux querelles littéraires du temps. Ses attaques portent principalement contre Marini et les poëtes espagnols. Adimari, réservé en général dans ses *satires*, se montre injuste et violent dans les deux qu'il adresse aux femmes : ce sont de longues déclamations qui fatiguent en dépassant le but.

Menzini (1646-1704) sort de la ligne commune : il n'a pas sans doute dans la satire l'*esprit de candeur* que voulait Boileau, mais il a quelque chose du fouet sanglant de Juvénal ; seulement il a trop en vue ses ennemis personnels et le désir d'exercer une vengeance. Pour échapper aux représailles, il a soin d'envelopper ses attaques d'idiotismes populaires et de locutions dantesques qui fatiguent le lecteur. Disciple de Chiabrera dans le genre lyrique, il n'est guère inférieur à son modèle.

Salvator Rosa (1615-1675) quittait par moments son pinceau, si hardi, si énergique, pour attaquer dans de vives satires les corrupteurs du goût et des mœurs ; on y reconnaît le peintre des combats, des brigands et des sites sauvages : il dessine hardiment et vise à l'effet, sans s'inquiéter du fini ni de la grâce. C'est un improvisateur plutôt qu'un écrivain, et tout en prenant à partie le mauvais goût des marinistes, il est lui-même auteur médiocre ; il manque de noblesse, de mesure et de clarté ; il fait éta-

lage d'une érudition pédantesque et inutile. Ses satires, au nombre de six, sont : *la Musique, la Poésie, la Peinture, la Guerre, Babylone* et *l'Envie ;* cette dernière est la plus forte et la mieux inspirée, car il y répondait à des adversaires qui avaient nié son talent, et il tenait à les réduire au silence. Ces pièces coururent longtemps manuscrites, quoique très-populaires, et ne furent imprimées à Florence qu'en 1770.

Rien de plus pauvre, de plus dépourvu d'intérêt et de nouveauté que le théâtre italien au dix-septième siècle. La tragédie se traîne dans l'ornière du passé ; elle imite les formes antiques, et se doute à peine que le théâtre doit vivre de l'observation des mœurs, de la peinture des passions et des caractères. Deux ou trois pièces font seules exception à cette faiblesse de conception et d'intérêt qui ressemble à une anémie littéraire. Le *Soliman* de Bonarelli, l'*Aristodème* de Dottori, et le *Conradin* de Caraccio, voilà tout ce que nous pouvons citer, sans faire injure aux autres.

Même stérilité dans le genre comique : peu difficiles en fait de goût, les Italiens trouvaient dans la pastorale dramatique, dans la farce et sur les tréteaux de la foire de quoi satisfaire à leur instinct dramatique. Buonarotti, neveu du grand Michel-Ange, chercha le succès dans la comédie rustique, en employant, comme Lippi, l'idiome imagé et pittoresque des paysans de la Toscane. Il fut moins heureux dans sa vaste composition intitulée *la Fiera* (la Foire), qui comprend cinq journées ; chaque journée a cinq actes avec prologues et intermèdes : c'est un amas indigeste d'allégories et d'abstractions, où tout est faible, l'intérêt comme le style. — Porta (1545-1615), physicien célèbre, l'inventeur de la chambre obscure, a fait des

comédies passables en assez grand nombre; Plaute et Térence lui servent de modèles, mais il n'a qu'un sentiment imparfait du vrai et bon comique; en tombant dans la farce, il gâte souvent le mérite de ses meilleures situations, et il n'est en somme qu'un médiocre écrivain.

Si, des ouvrages d'imagination, nous passons à ceux de la science historique, notre récolte ne sera pas plus abondante ni plus variée. Le Vénitien Pierre Sarpi (1552-1623), qui prit en religion le nom de Fra Paolo, avait à peu près perdu sa foi religieuse quand il écrivit son *Histoire du Concile de Trente,* où il donne toujours tort aux papes et raison aux protestants. Il y met évidemment de la passion et de la mauvaise foi, car il s'était brouillé avec le pape Paul V en prenant parti pour la république de Venise dans les démêlés qu'elle avait avec ce pontife; il fit partie du conseil des Dix. C'était un très-savant homme, fort versé dans la philosophie, l'anatomie et la physique. Pour juger son *Histoire du Concile de Trente,* il faut lire celle que fit sur le même sujet le cardinal Pallavicini, moins simple comme écrivain, mais meilleur catholique que Sarpi. Il relève toutes ses erreurs, et montre qu'il a altéré ou déguisé la vérité sur trois cent soixante et un points importants.

Davila (1576-1631), amené en France par son père à l'âge de sept ans, y devint, jusqu'à dix-huit, page de la reine Catherine de Médicis; il prit alors du service dans l'armée, et ne rentra à Padoue, sa patrie, qu'après le traité de Vervins. Il s'occupa alors d'un grand travail, pour lequel il avait recueilli des documents importants: ce fut l'*Histoire des guerres civiles de France,* en quinze livres. Tout y est traité avec intelligence, ordre et méthode, sans omission ni prolixité. Davila a vu de près les hommes, les faits, les lieux, les champs de bataille qu'il décrit; il a le

secret des assemblées, des négociations; il juge sainement et avec modération, mais avec une froideur qui révèle l'Italien de l'école de Guichardin. Sa narration est simple et son style facile, quoique peu élégant. Davila s'était mis au service de la république de Venise : il fut assassiné à Vérone par un maître de poste.

L'*Histoire des guerres civiles de Flandre,* par Bentivoglio, est écrite sans profondeur, mais avec une connaissance exacte des faits. Ses *Lettres* méritent l'attention : elles éclaircissent plus d'un point historique, à cause des fonctions diplomatiques que ce prélat remplissait à l'étranger.

CHAPITRE X.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — POÉSIE.

État de l'Italie. — Influence de la France. — Académie des *Arcades*. — Gravina et Crescimbeni. — Lemene. — Zappi. — Cotta. — Rolli. — Savioli. — Cassiani. — Minzoni. — Fantoni. — Frugoni. — Mazza. — Varano. — Cesarotti. — Fortiguerra. — Poëmes didactiques de Betti, de Zampieri, de Barotti, de Spolverini. — Casti : les *Animaux parlants*. — Fables de Roberti, de Passeroni, de Pignotti. — Parini : son poëme satirique le *Giorno*. — Meli : poésies en dialecte sicilien.

Après un siècle aussi terne, aussi décoloré, aussi impuissant que le dix-septième, l'Italie recouvra, au siècle suivant, une certaine activité de pensée, un certain mouvement d'idées que l'on peut considérer comme un progrès; ce n'est point un réveil complet, un retour aux grandeurs passées; mais c'est au moins un arrêt sur la pente de la décadence, et même une réaction contre la dépravation du goût littéraire.

Un mot sur la situation politique de la Péninsule. Elle est toujours la proie de l'étranger, le champ de bataille où s'acharne la rivalité des princes. Quand la famille de Charles-Quint s'éteignit en Espagne dans la personne de Charles II (1700), Louis XIV revendiqua pour son petit-fils, Philippe V, la succession du prince défunt, réclamée d'un autre côté par l'Autriche, en faveur de l'archiduc Charles. Quel que fût le parti vainqueur, l'Italie devait toujours avoir un maître, car elle n'était point en mesure de re-

prendre son autonomie. Le duc de Savoie seul joua sa couronne en se jetant dans les bras de l'Autriche; il y gagna, par le traité d'Utrecht, le titre de roi, objet de son ambition, et base de la future grandeur de sa dynastie. Dans cette guerre sanglante, qui faillit emporter la monarchie de Louis XIV, l'Italie vit les exploits de Marlborough et du prince Eugène, contre-balancés par ceux de Catinat et de Vendôme; nous eûmes ensuite à subir les échecs successifs de Villeroi, de Marsin et de la Feuillade. Charles VI resta maître du Milanais, de Naples et de la Sicile; la Sardaigne passa à la Savoie. C'était la domination autrichienne substituée à celle de l'Espagne : c'était le retour de l'élément tudesque, toujours détesté des Italiens; et un peu plus tard, quand la Toscane vit s'éteindre la famille dégénérée des Médicis (1737), ce fut François de Lorraine, époux de Marie-Thérèse, qui devint maître de la capitale intellectuelle de l'Italie. Ce prince n'y résida guère, mais son fils Léopold y exerça un pouvoir bienfaisant et libéral; il réforma l'administration, favorisa l'étude des sciences et celle des lettres, et fit faire une édition des classiques italiens, dont plusieurs étaient jusque-là prohibés par la sévérité de la censure.

Les États de l'Église jouirent d'une paix profonde pendant tout le siècle, jusqu'au moment où les orages de la Révolution française et les conquêtes de Bonaparte arrachèrent Pie VI de son siége. Les papes se distinguèrent par leur prudence, leur sagesse pleine de fermeté, leur zèle pour le bien public et celui de la chrétienté. Il suffit de nommer Innocent XIII, Benoît XIV, Clément XIII et Pie VI pour rappeler que l'Église était dignement représentée par ses pontifes. L'Université de Bologne continua de fleurir sous leurs auspices.

Le royaume des Deux-Siciles avait trouvé une prospérité nouvelle et croissante sous le règne d'un prince actif, énergique, Charles IV, qui, devenu roi d'Espagne, laissa le pouvoir entre les mains d'un faible successeur, Ferdinand IV. Venise, déchue de son antique puissance depuis les conquêtes des Turcs, s'endormait dans la molle oisiveté de ses lagunes, et cherchait à se faire oublier en s'effaçant de plus en plus; le peuple ne songeait qu'au plaisir, et son théâtre était le plus brillant de l'Italie. Son Université de Padoue continuait de s'illustrer par les travaux des sciences.

Ce qui manquait à l'Italie, c'était un centre d'action, un grand intérêt social, capable de la réveiller de son engourdissement séculaire. Nation éclairée, intelligente, admirablement douée pour les arts, il lui eût fallu l'action pour mettre en œuvre ses brillantes facultés : les grands hommes ont besoin d'une occasion pour naître. Les Italiens avaient conscience de leur épuisement, de leur faiblesse; aussi firent-ils de louables efforts pour en sortir. La France, qui avait autrefois reçu d'eux des modèles, leur en offrait à son tour; ils eurent le bon esprit de ne pas les dédaigner. Le grand siècle de Louis XIV rayonnait alors sur toute l'Europe; la forme régulière et classique de ses chefs-d'œuvre contrastait singulièrement avec les futilités littéraires qui avaient cours au delà des monts; les bons esprits devaient s'attacher à ces modèles, qui les dégoûtaient de plus en plus des phrases vides et sonores dont on les avait bercés. Le français devint à la mode dans les classes lettrées; on imita nos auteurs jusque dans les tournures et le style, et les puristes firent la guerre aux novateurs au nom de la langue outragée; mais la vogue était aux idées nouvelles, importées par les écrivains français,

et l'idée finit toujours par être maîtresse de la forme. C'est surtout dans la science et la philosophie que se fit sentir l'influence française : mais elle s'exerça aussi notablement dans l'art dramatique; quant à la poésie, si elle se dégage des entraves du genre marinesque, ce n'est pas pour trouver de bien hautes inspirations : elle rampe toujours dans les sentiers de la routine ou subit les entraves des coteries académiques.

Il faut rendre cette justice à la Crusca qu'elle s'opposa vivement à l'école prétentieuse du cavalier Marin, tandis qu'à Rome celle-ci trouvait de chauds partisans dans l'Académie des *Humoristes*. Ce fut pourtant de Rome que partit le signal de la révolte contre cette tyrannie du mauvais goût; elle naquit au sein d'une réunion nouvelle qui prit le nom d'*Arcadie romaine,* ou Académie des *Arcades* (1690). Ce groupe littéraire comptait d'abord quatorze poëtes, dont les plus connus sont Zappi, Gravina et Crescimbeni. Comme ils se réunissaient en plein air, à la campagne, sous les ombrages, pour se faire leurs confidences poétiques, Crescimbeni trouva qu'ils représentaient bien l'Arcadie antique, et de là sortit l'académie nouvelle, qui a eu la bonne fortune de survivre à tant d'autres. Elle obtint tout d'abord la protection de Christine de Suède, qui prêta son palais aux séances. Les femmes y étaient admises; on y prenait un nom grec, consacré par la pastorale antique; mais en qualité de république, elle ne voulait ni directeur ni président : l'Enfant Jésus fut proclamé chef de l'Arcadie. Cela n'empêcha pas la discorde d'éclater tout d'abord entre deux rivaux, Gravina et Crescimbeni. Ce dernier resta maître de la place, et ce fut un malheur, car avec ses idées étroites il ne pouvait mener à bien une réforme; il se contenta de prendre Costanzo pour modèle en poésie,

au lieu de s'attacher aux grands génies créateurs. L'Académie des Arcades prit en peu de temps un développement considérable; elle eut partout des représentants, des colonies; tous les rimeurs voulurent y être admis, et elle compta bientôt jusqu'à treize cents associés, qui purent se flatter de devenir immortels, car Crescimbeni publia leurs poésies en un recueil, et compléta leur gloire en citant chacun d'eux dans son *Histoire des Arcades*. C'est au Capitole que siége aujourd'hui la docte académie, et ses archives se grossissent sans cesse de productions nouvelles.

A l'origine, les Arcades rendirent un vrai service aux lettres en les purgeant des extravagances de l'école marinesque; elles ramenèrent la poésie à des formes plus simples, plus naturelles; le style gagna en élégance et en correction, sinon en originalité. Mais elle se renferma dans les voies étroites de la pastorale, genre condamné à devenir monotone et fastidieux en se répétant lui-même; l'Italie fut inondée d'églogues, d'idylles, de sonnets et d'odes anacréontiques, imitations perpétuelles d'un genre usé, véritable friperie littéraire. Quel ennuyeux et long catalogue il nous faudrait faire, si nous voulions énumérer tous ces poëtes, un moment célèbres dans le cercle étroit de leurs admirateurs, et ensevelis aujourd'hui dans l'oubli! Quelques noms suffiront pour donner une idée du reste.

Lemene (1639-1704) est un des premiers par ordre de date, mais non de talent, car il y a bien de la puérilité et de la fadeur dans les petites pièces où il décrit les jeux des enfants, ceux des bergers et des nymphes; son ingénuité est affectée, sa grâce peu naturelle. Il n'est pas beaucoup meilleur quand il aborde, dans sa vieillesse, des sujets plus élevés, et qu'il chante la divinité et ses mystères.

Zappi (1667-1719) fut de ces Arcadiens qui ramenèrent la pastorale sur les traces du Tasse et de Guarini; sans être original, il a du moins dans ses tableaux de la grâce et de la vivacité; mais on préférerait un peu de sentiment à ce badinage spirituel et maniéré dont sont remplies ses églogues et ses *canzoni*.

Cotta se rapproche de Lemene dans ses poésies religieuses, *Dio, sonnetti ed inni;* il le surpasse même par la noblesse et l'élévation dans les idées comme dans le style. — Rolli est placé à côté de Chiabrera par les critiques italiens; Anacréon est son modèle; il en avait traduit les *odes,* ainsi que le *Paradis perdu* de Milton. — Savioli suit une marche analogue, et tire quelques sons nouveaux de la lyre anacréontique. — Cassiani fut l'idole de son époque par ses sonnets nettement dessinés, ornés d'un vif coloris et de brillantes images. — Il eut un rival dans Minzoni, qui, en voulant le surpasser, va quelquefois au delà du but et tombe dans l'exagération. — Fantoni cherche à remettre en honneur l'ode d'Horace, et réussit à se rapprocher du poëte latin, mais aux dépens de son originalité personnelle; il se rachète un peu en prenant souvent des sujets nationaux pour objets de ses chants.

Mais le lyrique le plus abondant, le plus admiré de cette période est sans contredit Frugoni de Gênes (1692-1778); professeur de rhétorique, il devint le poëte en titre de la cour de Parme, et le directeur des spectacles; il improvisait des vers pour toutes les circonstances officielles, et jamais sa fécondité n'était en défaut : odes, sonnets, églogues, épîtres, poëmes, pièces mélodramatiques, tout lui coulait de source, avec une fluidité de veine inépuisable. Il voulait affranchir la poésie du joug de l'imitation, et prendre un essor inconnu avant lui; il innova par le fond

comme par la forme, empruntant aux sciences des images hardies, des métaphores inusitées, et employant le vers *sciolto* avec une grande habileté. Ces efforts, souvent heureux, eurent un succès plus brillant que durable, car ses qualités sont noyées dans de nombreux défauts : emphase du ton, surabondance d'ornements et de couleurs, descriptions interminables, négligence dans le style. Frugoni éblouit et fatigue; on lui voudrait plus d'idées et moins de phrases, et l'on se rappelle involontairement le précepte de Boileau :

Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire.

Malheureusement il fit école, et ses nombreux imitateurs, comme cela arrive toujours, exagérèrent ses défauts sans avoir ses qualités : ils tombèrent dans le vide et l'enflure; Mazza fait exception; il excelle à revêtir les idées métaphysiques d'images sensibles et pittoresques : après l'abondance verbeuse de Frugoni, on aime à lire des vers où la pensée n'est pas toujours sacrifiée à la forme.

L'imitation, c'est le mal incurable de toute cette poésie de seconde main, c'est le cachet fatal de son impuissance. Les Arcadiens s'étaient heurtés à toutes les bornes de leur horizon poétique; n'ayant plus rien à emprunter à Théocrite, à Anacréon, à Virgile, il fallait chercher ailleurs l'inspiration qu'on ne pouvait trouver en soi-même; c'est ce qui porta Varano (1705-1788) à revenir aux grands maîtres de la poésie nationale.

Dans sa jeunesse, il avait pétrarquisé par des sonnets amoureux, dont la fadeur lui fit honte à lui-même; un courant d'idées plus mûres, plus viriles s'empara de lui, et le ramena aux sévères beautés de Dante, qui paraissaient neuves à force d'avoir été oubliées. Voulant réagir

contre le philosophisme impie de Voltaire, dont les idées se propageaient en Italie, il composa ses *Visions sacrées et morales*, sur le modèle du *Paradis* de Dante, afin de démontrer que la pensée chrétienne est la source de la grande et vraie poésie. Mais Dante avait donné cette preuve beaucoup mieux qu'il ne pouvait le faire lui-même; pourtant Varano ne fut point un appui inutile à cette thèse que les romantiques ont renouvelée depuis avec plus de bonheur encore; il y a chez lui une certaine force un peu rude qui rappelle le génie dantesque, et ses admirateurs l'appelèrent l'*unique*. Il reçut même les éloges de Frugoni, qui savait être juste pour un genre de beauté si différent du sien.

A défaut d'inspiration épique, ce qui était au-dessus de ses forces, l'Italie eut alors quelques poëmes narratifs, didactiques, et des traductions; c'est ainsi que Césarotti (1730-1808), homme très-savant, professeur distingué, pensionné plus tard par Napoléon, fit connaître à son pays les poëmes d'Ossian, d'après Macpherson. C'était un moyen de le distraire un peu des fadeurs en vogue, en l'initiant au génie sombre et nuageux des contrées du Nord; la nouveauté et le contraste produisirent leur effet, mais il ne fut pas de longue durée; les Italiens préféraient leur ciel d'azur à la nébuleuse atmosphère de l'Écosse. Césarotti s'attacha alors à l'*Iliade* d'Homère, mais pour la refaire à sa façon, retranchant, ajoutant, transformant d'après son goût les héros, les dieux, les caractères et le style, et changeant même le titre pour appeler ce poëme *la Mort d'Hector*. Il est vrai qu'il donnait en même temp du poëme homérique une traduction en prose très-exacte, avec notes et critique, comme pour détourner l'orage qu'il pressentait; cela ne l'empêcha pas d'éclater. Il n'y eut qu'une voix contre cette tentative sacrilége, qui défi-

gurait un chef-d'œuvre vénéré des siècles; on lui reprochait justement d'avoir « substitué la politesse à l'éloquence, l'étiquette à l'imagination, et revêtu le colosse du justaucorps et de la perruque de son temps ».

L'épopée héroï-comique, illustrée par Pulci, l'Arioste et Berni, réussissait mieux aux Italiens; ils aiment ce mélange de sérieux et de burlesque, ces caprices bizarres de l'imagination. — Forteguerra (1674-1735) y réussit comme ses prédécesseurs dans son *Ricciardetto* (Richardet), dont les aventures font suite à celles du *Roland furieux;* les mêmes personnages y reparaissent : Roland, Olivier, Renaud, Astolfe; mais la fable est nouvelle; les incidents, les exploits, les épisodes étonnent et amusent par leur bizarrerie, et le récit est parsemé de descriptions, de bons mots, de proverbes facétieux qui font oublier ce que le style a de négligé et de traînant. Quoique compliqué, le poëme est conduit avec art et satisfait complétement aux règles du goût que le genre comporte.

Le poëme didactique, si cher au dix-huitième siècle, qui avait la prétention d'être sérieux, trouva quelques interprètes de talent. Betti mit en quatre chants la *Culture des vers à soie,* déjà traitée en latin par Vida, et en italien par Tesauro. Zampieri, dans son *Tobbia,* donna des préceptes d'éducation, qui n'ont rien de commun avec l'*Émile* de Rousseau, car il prend la religion pour base. Barotti, qui était prêtre, fit de bons sermons (*Lezioni sacre*), et composa des poëmes sur la *Physique,* le *Café* et l'*Origine des fontaines.* Spolverini, en célébrant en cinq mille vers la *Culture du riz,* releva la sécheresse du sujet par de nombreux épisodes qui donnent de la vie à ses tableaux.

Faire de la fable ésopique une épopée en vingt-six chants, c'était une entreprise aussi hardie que téméraire : c'est

pourtant ce que fit J. B. Casti (1721-1803), avec une liberté qui tombe dans la licence, et qui n'est pas rachetée, comme chez Boccace, par la finesse du goût et les charmes du style. Ce poëme, ingénieux et satirique, mais prolixe et négligé, a pour titre : *les Animaux parlants* : c'est une allégorie satirique de la vie des cours. Les animaux, constitués en société, choisissent pour roi Lion Ier, qui gouverne avec justice et sagesse ; mais, à sa mort, il y a une régence, celle de la lionne-mère, puis le règne de son fils, Lion II, qui devient un tyran vicieux et cruel ; alors se croisent les intrigues, les menées, les incidents de la vie diplomatique et militaire, l'ambition des chefs, les rivalités des partis, toutes les passions qui s'agitent autour des princes, et qui compromettent leur pouvoir aussi bien que le bonheur du peuple. Un souffle voltairien circule dans ces pages hardies, souvent cyniques, et caractérise bien une époque où se préparait l'élément révolutionnaire. Pourtant Casti mettait ses talents au service des cours, et y cherchait la faveur par d'assez plates adulations ; d'abord attaché au duc de Toscane, il passa en Allemagne, amusa Joseph II par ses bouffonneries poétiques, et fut nommé poëte impérial (*poeta cesareo*) à la mort de Métastase. Il se rendit ensuite en Russie à la suite d'une ambassade, et Catherine II lui fit bon accueil, ce qui n'empêcha pas Casti de se moquer de la Czarine et de sa cour dans son *Poëme tartare*, composé pour plaire à l'Empereur à un moment où la guerre était déclarée entre la Russie et l'Autriche. Quand la paix se fit entre les deux puissances, Joseph II sacrifia son poëte, qui dut quitter la cour, et s'honora du moins en refusant de continuer à toucher ses appointements : il mourut pauvre à Paris. On a encore de lui une parodie comique de la conjuration de Catilina, et deux opéras

bouffons, la *Grotte de Trofonio* et le *Roi Théodore*, d'une assez vive gaieté.

Dans la fable proprement dite, le jésuite Roberti a une certaine originalité d'invention, mais pas assez de naturel dans le style. — L'abbé Passeroni suit les bons modèles de l'antiquité, en y ajoutant la naïveté et l'enjouement de l'esprit moderne. — Pignotti, agréable et ingénieux écrivain, donne à ses fables la forme de petites nouvelles, et altère un peu le caractère du genre; il a fait aussi quelques belles odes, et un poëme badin en dix chants, la *Trecchia donata*, imitée de la *Boucle de cheveux enlevée* de Pope.

Avec Parini (1729-1799), la poésie italienne commence à secouer sa torpeur, à sortir des sentiers battus, des fadeurs pastorales qu'elle répétait depuis des siècles : elle rentre enfin dans la voie de la vérité, et retrouve des accents virils depuis longtemps inconnus. Déjà le bon et modeste Passeroni s'était insurgé contre les éternels pipeaux des bergers arcadiens, en déclarant que les agneaux avaient assez bêlé, et qu'on ne voulait plus des brebis, des chèvres ni des bœufs, non plus que des soupirs des bergères. Parini aborda, dans ses odes, les sentiments sérieux et pratiques, sans pouvoir se défendre d'un peu de déclamation; mais il trouva une veine plus originale et plus sûre dans la satire. Pauvre et sorti du peuple, il passa plusieurs années en qualité de précepteur dans de nobles familles, et put observer de près la vie futile, les mœurs corrompues, l'ignorance et la morgue de cette noblesse qui rampait aux pieds des princes, uniquement occupée de ses plaisirs. En peignant une *Journée* (*Giorno*) de cette existence aristocratique, Parini en embrassa le cercle entier : ce fut le sujet de son poëme; il le divise en quatre parties : la *Matinée*, *Midi*, le *Soir*, la *Nuit*; le tableau est ainsi complet. Sous

prétexte d'enseigner à un jeune noble les devoirs qu'il a à remplir, les usages de la haute société, il décrit, avec une ironie piquante, une gravité pleine de finesse, exempte d'invectives et de déclamations, les occupations journalières auxquelles il doit s'assujettir, la toilette, les visites, les repas, les promenades, les réunions de société, les jeux, les spectacles : c'est la vie du monde élégant et riche, dans le vide pompeux de son oisive élégance et de ses mœurs relâchées. Quelques épisodes, disposés avec art, relèvent l'intérêt de ces peintures, même quand ils ont une source mythologique. Tout cela est neuf et piquant, bien ordonné, bien choisi, orné d'un style revêtu d'images et d'élégance, et l'ouvrage produisit d'autant plus d'effet que chacun pouvait y saisir la finesse du trait et la vérité expressive des situations. Le style même sortait des sentiers battus : le vers *sciolto* y prenait une harmonie, une souplesse, une variété inconnues, qui obtenaient l'admiration de Frugoni lui-même, passé maître dans cet art. Il est vrai qu'il excita aussi de violents murmures, et même des tentatives de vengeance. Le duc de Belgiojoso, qui se crut désigné par quelques traits, fit assaillir l'auteur à coups de bâton. Heureusement que le comte Firmian, gouverneur du Milanais, le prit hautement sous sa protection ; il lui confia une chaire de belles-lettres, avec la direction de la *Gazette officielle*. Par ses mœurs sévères et son caractère élevé, Parini avait le droit de faire la leçon à ses concitoyens : il l'appuyait ainsi du poids de ses vertus personnelles, et l'estime publique l'en récompensa.

Un chimiste sicilien, Giovanni Meli (1740-1815), a reproduit, sur le sol même où avait vécu Théocrite, toute la grâce et la naïve simplicité de ce poëte, en chantant comme lui les bergers et les pêcheurs ; mais il a employé le dia-

lecte sicilien, bornant sa gloire aux frontières de son sol natal. Cependant il y a tant de douceur et d'éclat dans cet idiome local, tant de naturel et de vive inspiration dans les vers du poëte, que l'Italie s'est approprié ses œuvres avec un juste orgueil, d'autant plus que du sicilien au toscan, la différence est beaucoup moindre qu'on pourrait le croire. Méli était né poëte ; à vingt ans, il composa un poëme comique, dans le genre bernesque, la *Fée galante*, puis un *Don Quichotte*, qu'il présentait, avec un peu de présomption, comme un complément de celui de Cervantès ; son troisième ouvrage, l'*Origine du monde*, est une revue satirique, originale, des divers systèmes inventés par les philosophes sur cette matière. Enfin il s'exerça dans l'ode, la satire, l'élégie, la fable ; mais il excella surtout dans la poésie anacréontique et la pastorale, et y dépassa tous ses prédécesseurs, sans excepter le Tasse et Guarini, par le sentiment profond de la vérité et le charme du naturel ; aucune traduction ne peut donner une idée de la grâce exquise qu'il a déployée dans ces œuvres.

CHAPITRE XI.

LE THÉATRE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

L'opéra : le musicien et le poëte. Stampiglia. Apostolo Zeno. — Métastase : sa vie et ses œuvres. — La comédie : Gigli. — Fraguioli et Chiari. — Liveri. — Martelli. — Maffei. — Riccoboni : son séjour en France. — Goldoni : sa réforme dans la comédie; sa rivalité avec Gozzi : il passe en France. — Gozzi et ses pièces féeriques. — Albergati. — Le drame : Avelloni. — Federici. — Rossi. — La tragédie : Delfino. — Caraccio. — Martelli. — Maffei : sa *Mérope*. — Alfieri : sa biographie, d'après lui-même; ses voyages, ses lectures, ses études. Ses deux traités : *De la tyrannie, le Prince et les Lettres*. Le *Misogallo*. Ses tragédies : qualités et défauts de son système. — Pepoli. — Pindemonte.

L'opéra, ou, pour parler comme les Italiens, le *mélodrame,* appartient à deux arts distincts, mais réunis en une même composition et s'appuyant l'un par l'autre: l'art dramatique et l'art musical. La musique, en produisant plus d'effet sur le spectateur, fait le plus souvent oublier ou négliger les paroles; Figaro est donc dans le vrai, quand il dit finement : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » Le poëte, ainsi étouffé sous le musicien, n'est que trop porté à négliger le côté littéraire de son œuvre, sachant d'avance que la gloire, s'il y a succès, ne sera pas pour lui, mais pour le compositeur. De nos jours, où l'art musical a atteint une si grande perfection, ce résultat s'impose presque généralement; il était déjà sensible au dix-huitième siècle, époque où la musique, moins développée, avait plus besoin d'être soutenue

par le talent du poëte. Réunir les deux éléments dans de justes proportions, les faire concourir au succès d'une œuvre unique, capable de charmer à la fois l'esprit, les oreilles et les yeux, tel était le but à atteindre; ce fut l'œuvre de l'Italie, de ses poëtes et de ses artistes au dix-huitième siècle, et c'est ce qui a immortalisé le nom de Métastase.

Déjà Stampiglia avait fait des efforts pour relever la poésie mélodramatique, en l'arrachant aux caprices dominateurs des musiciens; il y mit plus de régularité et de vraisemblance, et il fraya la route à Apostolo Zeno, qui était à la fois historiographe de la cour de Vienne et poëte impérial. Zeno emprunta ses sujets à l'antiquité, en prenant souvent pour modèles les tragiques français, dont les œuvres étaient connues de toute l'Europe: *Iphigénie, Andromaque, Mérope, Fabricius, Mithridate,* etc.; il ne composa pas moins de soixante opéras. Le progrès était sensible; la scène prenait de la simplicité, de la noblesse, sans arriver encore au pathétique ni à la fusion complète avec l'élément musical, qui était dominé par le poëme tragique.

C'est alors que parut Métastase (1698-1782), pour recueillir la succession de Zeno à la cour de Vienne. Son véritable nom était Trapassi, et sa famille voulait en faire un orfévre; Gravina, qui avait remarqué en lui une facilité étonnante pour improviser des vers, prit soin de son éducation, et lui fit changer son nom de Trapassi en celui de Métastase, tiré du grec et ayant la même signification; il fit plus, il lui légua en mourant sa fortune. Métastase l'eut bientôt dissipée en prodigalités de toute sorte, et s'enfuit de Rome à Naples pour échapper à ses créanciers; mais il avait en lui-même de quoi réparer ces désastres;

il se mit au travail; la cour de Naples lui commanda un opéra (*Didone abandonnata*), qui eut un grand retentissement dans toute l'Italie, et bientôt l'empereur Charles VI l'attacha à sa cour, avec le titre de *poeta cesareo*, et une pension de trois mille florins; sa destinée était fixée : il n'eut plus qu'à en suivre le cours heureux et triomphant. Il a composé en tout vingt-huit grands opéras, dont les plus connus sont *Demofoonte*, la *Clemenza di Tito*, *Olympiade*, *Attilio*, *Regolo*, *Semiramide*. On pourrait y ajouter une foule de pièces plus courtes, des mélodrames sacrés, des oratorios, des cantates, des idylles, des sonnets, preuves d'un génie aussi fécond que varié. Il composa sa première pièce à quatorze ans, et il ne cessa d'écrire jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre.

Le grand mérite de Métastase, c'est la souplesse merveilleuse avec laquelle il sut se plier à tous les besoins de la musique dans le drame, en l'ornant des plus riches mélodies du style : pour y mieux arriver, il composait ses vers en chantant, et préludait en quelque sorte à la tâche du compositeur. Ce n'était pourtant pas chose facile que de s'astreindre ainsi aux exigences impérieuses du drame musical : il fallait le renfermer en trois actes, y mettre trois amours en contraste, amener un air au bout de chaque scène, et un autre, plus brillant, à la fin de l'acte; ne mettre qu'un nombre limité de personnages, et donner à chaque acteur les airs qui convenaient à l'importance de son rôle, et surtout à l'importance de son talent; sacrifier son inspiration personnelle à la disposition de l'action telle que la voulait le musicien; lui fournir le rhythme et le genre de style dont il avait besoin; sacrifier souvent les unités à la mise en scène : telles sont les combinaisons multiples et gênantes auxquelles devait se

soumettre le poëte en écrivant ses opéras. Métastase sut remplir avec un rare bonheur cette tâche ingrate et difficile; il sauva, à force de talent et de ressources, les invraisemblances, la monotonie des événements et des personnages; il satisfit, autant qu'il était possible, le goût et les convenances; ne pouvant s'élever beaucoup, il parvenait pourtant à éveiller l'attention, à intéresser, à toucher et à charmer à la fois. Son style a une mollesse enchanteresse et des couleurs merveilleuses : c'est bien cette harmonie italienne, musicale, un peu efféminée, dont les premiers modèles sont dans Pétrarque, et qui n'a fait que se développer pendant les trois siècles suivants, avec tous les raffinements du goût et de l'oreille; c'est bien la langue du chant, où la pensée se noie dans la délicieuse harmonie des sons, et qui se prêtait si bien aux sublimes accords de Pergolèse. Quoi de plus vif, de plus expressif, de plus entraînant que ces dialogues, ces récitatifs, où l'heureux choix des expressions s'adapte au mouvement des idées? Métastase a atteint l'apogée de son art; objet d'une admiration enthousiaste, il a été respecté de la critique la plus sévère; ce n'est pourtant qu'un brillant et ingénieux écrivain, qui exploita habilement une veine heureuse, sans rien créer de neuf, sans produire aucun mouvement littéraire. Mais il semble avoir épuisé le genre cultivé par lui, car aucun de ses successeurs, sauf Calsabigi, ne vaut la peine d'être cité. Ses œuvres critiques, telles que ses *Notes sur l'Art poétique d'Horace* et ses *Remarques sur le théâtre grec*, prouvent des vues assez étroites et souvent fausses sur la poésie en général et l'art dramatique en particulier.

Tandis que l'opéra atteignait ainsi le degré de perfection dont il est susceptible, la comédie et la tragédie faisaient

aussi des efforts pour se relever de leur abaissement, et y réussissaient dans une certaine mesure. Le progrès fut plus sensible dans la comédie, grâce aux modèles français qu'elle eut le bon esprit de suivre, en cherchant à s'arracher aux bouffonneries traditionnelles dont le goût frivole du public aimait toujours à se repaître. Il est vrai que Gigli, en imitant le *Tartufe* de Molière dans son *Don Pilone*, ne fit guère que le travestir, faute d'en comprendre la portée sérieuse et philosophique; que Faguioli et Chiari ne sortent pas encore de la platitude et du trivial qui amusait le populaire; mais Martelli se rapprochait davantage de Molière et de Corneille en donnant à ses pièces plus de régularité et de convenance; il introduisit le premier au théâtre le vers alexandrin, ou vers martellien, dont la gravité monotone ne paraît pas s'adapter très-heureusement à la prosodie italienne. On peut en dire autant du vers sans rhythme, que Maffei essaya d'introduire dans sa comédie *le Raguet*, pièce assez bien faite, où il tourne en ridicule la manie alors répandue d'employer dans le langage bon nombre de locutions françaises. Le vers nouveau de Maffei, calqué sur celui d'Horace, ne put passer dans l'usage; du reste, les Italiens ont toujours préféré, dans la comédie, leur prose si harmonieuse et si musicale.

Le comédien Riccoboni (1674-1753) essaya de son côté une tentative assez sérieuse de réforme théâtrale, aidé des encouragements de Maffei; il réussit assez bien pour la scène tragique, mais il échoua quand il voulut arracher la comédie à ses habitudes de pantalonnades et de farces improvisées; il espérait qu'en remettant au théâtre une comédie oubliée de l'Arioste, la *Scolastique*, il obtiendrait au moins un peu d'attention pour un nom respecté; mais le public ignorant, qui s'attendait à voir revivre les person-

nages du *Roland furieux*, se crut trompé et accueillit fort mal la pièce. Découragé, Riccoboni partit pour la France, où il dirigea la comédie italienne; puis des motifs religieux le firent renoncer au théâtre; il mourut laissant un nom respecté, et plusieurs ouvrages critiques sur l'art dramatique, notamment des *Observations sur la comédie et le génie de Molière*. Son *Histoire du théâtre italien* n'a pas une grande valeur. Ses efforts infructueux eurent au moins pour résultat de préparer les voies au triomphe de Goldoni.

C'est à Goldoni (1707-1793) que revient l'honneur de la réforme au théâtre. Il avait eu dès son enfance le goût et la vocation dramatiques; il y fut initié dans sa famille, comme Gœthe plus tard, par les jeux des marionnettes, et à huit ans il ébauchait déjà de petites pièces. Devenu avocat, consul de Gênes à Venise, il fut ramené au théâtre, tant par des revers de fortune que par un entraînement irrésistible. Il devint directeur des spectacles dans l'armée autrichienne, puis pourvoyeur en titre de la troupe de Madebac, qui ne lui imposait pas moins de seize comédies par an. Trompé et dépouillé par cet *impresario* de mauvaise foi, il reprit sa liberté, et put enfin composer des pièces à sa guise; il en fit un nombre considérable, cent cinquante, dit-on, et presque toutes eurent du succès. Pourtant un rival, Charles Gozzi, soutenu par une coterie, lui fut un moment préféré; de dépit, il se rendit en France et donna quelques pièces au Théâtre-Français; il fut admis à la cour comme lecteur et maître d'italien de Mesdames, filles de Louis XV. Il avait une pension que la révolution lui supprima; sur les instances de Joseph Chénier, elle lui fut rendue, mais seulement la veille de sa mort: il avait quatre-vingt-quatre ans, et était devenu aveugle.

Si Goldoni n'a pu arriver à créer en Italie la haute comédie, la comédie de mœurs et de caractère, telle que nous la concevons d'après Molière et les autres bons auteurs, c'est moins sa faute que celle de son pays et de son temps : aussi faut-il lui tenir compte de ses efforts et du talent remarquable qu'il a déployé. Les Italiens ne connaissaient alors que deux sortes de pièces : les comédies érudites, classiques, composées d'après les règles, imitées des anciens ou des Français ; elles étaient faites pour les lettrés, et non pour le peuple, qui ne prenait plaisir qu'à la vieille comédie nationale (*commedia dell' arte*), improvisée par les acteurs d'après un canevas ou une esquisse, et parsemée de bouffonneries, de lazzis, d'aventures burlesques et invraisemblables. Il n'était pas facile d'arracher le public et les acteurs à leurs vieilles habitudes, tant cet art grossier et facile, ces rôles permanents d'Arlequin et de Pantalon avaient d'attrait pour les spectateurs, qui n'avaient pas d'autre idée de l'art. Goldoni réussit à leur faire accepter ses pièces écrites; mais, dans beaucoup d'entre elles, il conserva les caractères traditionnels et même les masques; c'était un sacrifice fait à l'esprit national ainsi qu'au besoin du succès. S'il est faible et maladroit dans la peinture de la passion, si ses rôles de femme nous paraissent souvent faux et incomplets, c'est que les mœurs sociales ne lui offraient point d'autres modèles; il est ainsi privé d'un grand élément de pathétique et d'intrigue.

Réduit à peindre le côté extérieur et superficiel de la vie, les travers et les ridicules dans les diverses conditions sociales, Goldoni montra sous ce rapport un véritable esprit d'observation et y déploya une verve intarissable. Il fait ressortir avec beaucoup de gaieté, de malice et d'esprit le contraste des caractères, le côté vulgaire et prosaïque de

la nature humaine; il saisit bien le trait dominant de chaque vice et de chaque travers; il le met en relief par le simple jeu des personnages et le mouvement du dialogue; on lui pardonne un peu de trivialité en faveur de son entrain et de son naturel. Le style est faible et négligé; cela tient à la rapidité de la composition; Goldoni mettait souvent moins de huit jours à expédier une pièce : il est difficile qu'une telle facilité n'engendre pas des défauts. Aussi, dans son vaste répertoire, il faut faire un choix, et le nombre des pièces réellement bonnes est assez restreint; on cite surtout : le *Café*, le *Chevalier et la Dame*, *Paméla*, l'*Amant militaire*, l'*Avocat vénitien*, la *Femme de mérite*, le *Flatteur*, le *Menteur*, le *Joueur*, l'*Avare*, le *Vieillard fantasque;* en français, le *Bourru bienfaisant*. L'exil volontaire de Goldoni fut favorable à sa renommée; on comprit, on accepta mieux sa réforme théâtrale quand elle fut appuyée par le bruit de ses succès parisiens; dès lors elle s'imposa d'elle-même, et la scène comique resta définitivement séparée des tréteaux de la foire. Toute la gloire de Goldoni est dans ce résultat, et si les Italiens, revenus de leur prévention, disent parfois *le grand* Goldoni, c'est par l'habitude qu'ils ont d'employer l'hyperbole.

Le comte Charles Gozzi (1718-1801), qu'il ne faut pas confondre avec son frère Gaspard Gozzi, critique distingué, avait bien pu pousser Goldoni à s'expatrier en lui faisant còncurrence au théâtre, mais il ne lui fut pas donné d'y conserver un succès durable. Goldoni voulait purger la scène de la comédie improvisée; Gozzi prit fait et cause pour elle, et lui prêta l'appui de son talent comme de son imagination. Il suivait sans doute son goût personnel et son admiration pour la vieille comédie nationale, menacée de disparaître devant les innovations de Goldoni; mais il

voulait aussi sauver de la ruine le théâtre de son ami Sacchi, le dernier représentant des arlequinades. Il triompha pendant un temps et resta maître du champ de bataille; mais en transformant à sa manière les personnages convenus de la farce populaire, il leur enleva leur caractère et contribua à leur mort définitive. Les pièces de Gozzi sont des bouffonneries fantastiques qui transportent l'action dans le pays des fées et des chimères. Dans sa première pièce, l'*Amour des trois oranges*, son but principal était de parodier le style ampoulé de Chiari et les tournures du barreau qui échappaient à l'avocat Goldoni : le merveilleux de la scène ne venait là que comme encadrement au conte de fées et à la satire; mais ce fut précisément cette partie que le public goûta le plus, et Gozzi, affriandé par le succès, s'attacha à ce monde des enchantements qui causait tant de plaisir à la foule. Il composa donc, dans le même genre : le *Corbeau*, le *Roi cerf*, la *Dame serpent*, le *Beau petit Oiseau vert*, le *Roi des génies*, la *Fille de l'air*. Il remplit cinq volumes de ces fables (*fiabe*), qui ne sont que des contes de fées arrangés pour le théâtre avec un art ingénieux, relevé par l'éclat des décorations et l'habileté des machinistes. Du reste, ces pièces ne survécurent pas à la troupe de Sacchi, qui en avait le monopole, et avec elle disparut la comédie improvisée, que rejetait définitivement le goût épuré de l'Italie.

Albergati (1728-1804) vient après Goldoni, par la souplesse, la variété de son talent; son *Médisant* est une bonne comédie, dont on admire le dialogue vif et l'élégance du langage. Son drame *le Prisonnier* fut couronné à Parme dans un concours public, qui avait attendu pendant sept ans une pièce digne du prix.

L'Italie se laissait gagner peu à peu par le goût et les

idées de la France; dans tous les genres, cette invasion se fait sentir à mesure que le siècle avance. Après une si longue immobilité, on croyait marcher de l'avant en suivant les autres à la remorque; ce mouvement, plus ou moins heureux, faisait illusion; il prouvait au moins quelque vitalité. Le drame, inauguré par Diderot et Beaumarchais, trouva des imitateurs qui ont occupé la scène sans y laisser de trace bien profonde. Le Vénitien Avelloni, comédien de profession, a fait des emprunts au *Figaro* de Beaumarchais dans sa *Lanterne magique;* il avait un certain talent naturel, de la gaieté, souvent de l'esprit; il développe bien certains caractères; mais, faute de savoir et d'expérience, il tombe dans de lourdes bévues et de ridicules platitudes.

Un autre comédien, Federici, qui avait beaucoup voyagé avec sa troupe, avait acquis plus de connaissances et d'expérience. Kotzebue paraît avoir servi de modèle à plusieurs de ses pièces; son mérite principal est dans le jeu de l'intrigue et le piquant des situations, car il n'entend rien aux choses du cœur ni à la vraie gaieté; sa note est fausse ou forcée.

Cela n'empêchait pas le goût du drame de se répandre de plus en plus; le mélange d'attendrissement et de gaieté a un attrait dont tous les peuples modernes ont subi les exigences, sans s'inquiéter s'il satisfait aux règles du goût et de l'art : il y a bien peu de ces pièces qui aient une véritable valeur littéraire. Le comique larmoyant n'a pu se faire encore envisager sérieusement par la critique.

La tragédie italienne avait peine à naître, malgré les efforts réitérés de quelques bons esprits. L'abbé Antonio Conti (1677-1749) avait passé par les sciences et la philosophie avant d'aborder la littérature; il avait cinquante ans

quand il entreprit ses quatre tragédies, *Junius Brutus, Marcus Brutus, César* et *Drusus;* elles ont un caractère de grandeur et de gravité digne du sujet et des souvenirs de la Rome antique. Pour l'auteur, elles devaient se rattacher à un plan d'ensemble dont la doctrine de Platon sur le beau eût été le centre. Plus critique que poëte, Conti écrivit une *Dissertation sur Athalie :* il avait connu en France madame de Caylus, qui avait reçu les leçons de Racine à Saint-Cyr, et s'était plu à transmettre ses souvenirs au philosophe italien. Son poëme *le Globe de Vénus* est un exposé de l'idée du beau d'après Platon.

Il faut arriver à la *Mérope* de Maffeï pour trouver le premier succès éclatant dans le genre tragique, car il n'y a pas lieu de s'arrêter aux pièces de Delfino et de Caraccio, habillées à la grecque, ni même à l'*Iphigénie* et à l'*Alceste* de Martelli, calquées sur les pièces françaises. Scipion Maffei (1675-1755), très-savant en antiquité, en histoire, en physique, ne l'était pas moins en littérature, et le théâtre avait pour lui un vif attrait; mais il était peu sympathique à notre goût dramatique, comme on peut le voir dans la critique qu'il a faite de la *Rodogune* de Corneille. Ce fut à trente-neuf ans qu'il se décida à mettre en œuvre sa propre théorie, en composant sa *Mérope* (1714), jouée avec un succès que jamais pièce de théâtre n'avait obtenue en Italie; elle n'eut pas moins de soixante éditions, et fut traduite, imitée, admirée par toute l'Europe. Voltaire traita le même sujet, et lui fit quelques emprunts; mais, ne voulant pas paraître plagiaire, il mit tous ses soins à faire mieux encore, et il y réussit. Mérope est un sujet naturellement dramatique, qui a tenté une foule d'écrivains; Euripide l'avait traité, mais sa pièce ne nous est pas parvenue; trois poëtes italiens s'y étaient exercés avant

Maffei, et Alfieri le reprit encore un peu après lui. Maffei voulait montrer, contrairement aux traditions françaises, qu'une tragédie sans amour peut intéresser au théâtre, et qu'une autre passion, forte et bien développée, peut suffire à remplir un drame. Le sujet de *Mérope* lui offrait cette ressource, par le spectacle émouvant d'une mère qui est sur le point de faire périr son fils en croyant le venger; il y a des scènes fort touchantes, un intérêt qui va croissant de scène en scène; mais les incidents forcés, les événements fortuits et invraisemblables prêtaient à la critique, et Voltaire, plus sûr de lui, plus habile dans son art, sut tirer parti des qualités de l'auteur italien en évitant ses défauts. Le style de Maffei laisse aussi à désirer; en voulant fuir la pompe, il est souvent prosaïque malgré l'harmonie assez soutenue de son vers *sciolto*.

Il appartenait à Victor Alfieri (1749-1803) de réveiller la scène tragique à force de travail et de volonté, en la créant sur un type nouveau, original et vigoureux. Né à Asti, en Piémont, d'une famille noble et riche, il fit d'assez mauvaises études au Collége des nobles, à Turin. La mort de son père le laissa maître de ses actions et de sa fortune; il en profita pour satisfaire son goût effréné des voyages, et parcourut l'Europe plutôt pour s'étourdir que pour observer et étudier; il ne cherchait alors que le plaisir et la distraction. Il sentait son ignorance, il en avait honte, il s'indignait parfois de sa vie inutile et désœuvrée, et déplorait le sort qui l'avait fait naître sous le joug d'un petit prince de Savoie. Au milieu d'une société dont les étroits préjugés comprimaient le violent essor de sa fougueuse nature, son caractère fier et indépendant lui faisait haïr toute espèce de servitude et de despotisme; il n'en conservait pas moins tous les préjugés et l'orgueil de sa naissance;

c'était, comme l'a dit M. Villemain, un démocrate féodal. Tel il se peint à nous dans l'histoire qu'il a faite de sa *Vie*, si curieuse à plus d'un titre.

Après une première excursion à travers la France, la Hollande, l'Angleterre, faite au galop de la poste, Alfieri revient à Turin, aussi ennuyé qu'auparavant. Pour se distraire, il ouvre quelques livres français, car l'italien lui était moins familier que notre langue; l'*Héloïse* de Rousseau le rebute; il n'y voit que recherche, affectation de sentiment, chaleur de tête et froideur de cœur; le *Contrat social* est pour lui lettre close; la prose de Voltaire le séduit, mais ses vers le fatiguent; Montesquieu lui cause étonnement et plaisir; mais il s'enflamme à la lecture des *Grands Hommes* de Plutarque : « Je les ai lus quatre ou cinq fois avec un tel transport de cris, de pleurs, de fureur, que ceux qui m'auraient entendu d'une chambre voisine m'auraient certainement pris pour un fou... Des larmes de douleur, de rage jaillissaient de mes yeux, en songeant que j'étais né en Piémont, dans un État et sous un gouvernement où l'on ne pouvait ni faire ni dire de grandes choses, et où peut-être on ne pouvait en sentir ni en penser, même inutilement. »

Ces lectures, cet enthousiasme, ces émotions violentes sont le prélude de l'inspiration dramatique; mais il lui faut mûrir avant d'éclore. Alfieri reprend ses courses vagabondes; il parcourut cette fois, presque sans s'arrêter, l'Allemagne, la Prusse, le Danemark, la Suède, la Russie; il revient par la Hollande, l'Angleterre, la France, l'Espagne, le Portugal, et il retombe encore à Turin, où il étouffe plus que jamais. Mais à travers ses courses, il a lu pour se désennuyer quelques vers de Pétrarque et du Tasse, il s'est aperçu qu'il y a une littérature italienne.

Son goût s'éveille avec sa curiosité; il donne bientôt à l'étude toute l'ardeur qu'il a consacrée aux voyages et aux plaisirs; il ébauche même une tragédie, il entrevoit la gloire; dès ce moment sa vocation est fixée. Honteux de ne savoir que le français, il cherche à se *défranciser,* et même à se *dépiémontiser;* il rapprend le latin; il étudie avec ardeur l'italien, sa grammaire, sa prosodie, ses poëtes; il imite, il compose; il va chercher à Florence le pur dialecte toscan, et après plusieurs voyages dans cette ville dont l'attrait devient pour lui irrésistible, il s'y fixe pour toujours, après avoir réalisé, non sans peine, les biens qu'il possédait en Piémont. Désormais heureux et libre, maître de lui-même et de l'avenir, il peut se livrer sans contrainte à sa passion pour l'étude, pour la composition, et préparer sa réforme dramatique.

Une autre passion attachait Alfieri à Florence; il y avait rencontré la comtesse Albani, femme du dernier des Stuarts; il l'épousa plus tard quand elle fut devenue veuve; ce fut pour lui plaire qu'il s'adonna à l'étude avec cette fougue qu'il portait dans tous ses goûts. Après douze années de travaux, de lectures, de compositions diverses, il se rendit à Rome pour faire imprimer quatre de ses tragédies, et en fit hommage au pape Pie VI. Elles furent représentées dans la haute société et obtinrent un grand succès : la gloire commençait à lui sourire, et l'encourageait à de nouveaux efforts.

Ce n'est pas seulement dans l'art dramatique qu'Alfieri rêvait des réformes : il voulait relever l'esprit public, les mœurs nationales en réveillant les souvenirs de la liberté. La haine qu'il avait vouée à tout pouvoir oppresseur se retrouve, forte et vivace, dans son *Traité de la tyrannie;* il y dépasse les paradoxes mêmes du *Contrat social,* et

cherche à prouver qu'il y a moins de liberté en Europe qu'en Turquie : il ne voit autour de lui que corruption et oppression, et condamne de parti pris toute la société moderne. Dans son autre traité *le Prince et les Lettres*, il proclame l'indépendance du génie, et soutient que la protection des grands l'abaisse au lieu de l'élever; cette opinion était naturelle chez un homme impatient du joug et passionné pour la liberté. Cette liberté, il l'avait saluée et chantée dans les premiers événements de la Révolution française, mais il en eut bientôt horreur quand il la vit dégénérer en tyrannie violente et sanguinaire. Il ne fut pas des derniers à en souffrir; des rentes qu'il avait achetées en France furent réduites au tiers, et payées en assignats. Il s'était rendu à Paris pour y préparer une édition complète de ses œuvres; quand il voulut en sortir, son édition fut confisquée, sa bibliothèque saisie, et il n'eut d'autre consolation que de maudire le pouvoir arbitraire dont il avait salué l'avénement. C'est sous l'influence de cette colère légitime, mais excessive, qu'il composa son *Miso-Gallo*, qui n'est qu'un cri de haine contre la France. Sa rage ne fit que s'accroître quand il vit l'Italie envahie par les armées françaises, le Piémont disparaître, et Florence occupée par un escadron français. Pour se distraire des malheurs publics et de ses préoccupations personnelles, il se plongea dans l'étude avec une sorte de frénésie. A quarante-huit ans, il se mit à l'étude du grec, pour lire Euripide et Sophocle dans l'original, et admirer les beautés immortelles d'Homère; il y réussit, et, toujours bizarre dans ses caprices autant qu'il était énergique dans ses volontés, il créa un ordre chevaleresque dont Homère était le prince; il se fit *chevalier d'Homère*, avec une devise en vers grecs composée par lui-même. C'était sa dernière

passion, avec celle des chevaux qu'il conserva jusqu'à la fin; rien de curieux dans ses Mémoires comme le récit du voyage qu'il fit en Angleterre pour y acheter quinze beaux chevaux, et des mille difficultés qu'il eut pour leur faire traverser les Alpes, passage qu'il compare gravement à celui d'Annibal.

Les œuvres poétiques d'Alfieri se composent de vingt et une tragédies, six comédies, des odes et des sonnets, un poëme épique en quatre chants, l'*Étrurie vengée*, dirigé contre la tyrannie des Médicis. Ses tragédies forment la partie importante de ces ouvrages, tant par leur valeur intrinsèque que par les efforts qu'il fit pour être original et créateur.

En dépit de sa haine contre la France et contre notre système dramatique, Alfieri est plus français qu'il ne pense et ne veut l'être : il s'était formé à notre école; il a cru remonter aux Grecs pour retrouver la simplicité de l'art, mais il ne les a vus qu'à travers l'imitation française. M. Villemain remarque très-bien qu'il a fait des tragédies mythologiques comme en a fait Racine, des tragédies romaines comme en a fait Corneille, comme en a tenté Voltaire. C'est dans Corneille qu'il a trouvé son dialogue si vif et si coupé, avec sa forme si brusque et si rapide dans la réplique soudainement et violemment alternée. Et pourtant nulle part il ne nomme Corneille, comme s'il craignait d'avouer l'influence indirecte exercée sur lui par ce grand maître.

Au fond, Alfieri n'a guère innové que dans la forme, tout en conservant le cadre de la tragédie française : il observe rigoureusement les unités; il simplifie la scène autant que possible, pour la concentrer dans une seule action et une seule passion. Il chasse du théâtre les confi-

dents et les rôles subalternes; il réduit presque toutes ses pièces à quatre personnages essentiels, au risque de les rendre sèches et décharnées; il va droit au but en se débarrassant des accessoires; il ne sonne qu'une cloche, comme le dit Sismondi, oubliant que les sons variés sont le charme de l'harmonie. Il supprime les circonstances de temps et de lieu, pour placer son action dans un milieu abstrait, qui est partout et nulle part; il perd ainsi tout l'effet produit par la diversité et la couleur locale sur l'imagination du spectateur. Son système était bien arrêté : « On ne verra point ici, dit-il, de personnages mis aux écoutes pour pénétrer des secrets de la découverte desquels dépende en grande partie l'action; point de ces personnages inconnus à eux-mêmes et aux autres; point d'ombres visibles et parlantes, d'éclairs, de tonnerres, d'intervention céleste; point de massacres inutiles, ou de menace d'un assassinat contre nature et peu nécessaire; point de reconnaissance empruntée ou invraisemblable, de billets, de croix, de bûchers, de cheveux coupés, d'épées reconnues, point enfin de tous ces petits moyens déjà tant de fois employés. » Il ajoute qu'il a cherché à diversifier les personnages, de manière à leur donner à chacun un caractère propre; qu'il met toujours, autant qu'il est possible, la catastrophe sous les yeux du spectateur, comme il a mis l'exposition en action par un dialogue vif et passionné. Les confidents surtout lui paraissent le comble de l'absurde, et il n'est sarcasmes dont il ne les accable; comme si les soliloques, par lesquels il les remplace, avaient beaucoup plus de naturel et de vraisemblance. Qu'un héros fasse tout seul ses confidences au public, ou qu'il échange ses pensées avec un subalterne placé là pour l'écouter plutôt que pour lui répondre, on ne voit pas la

différence bien grande, ni ce qu'y gagne tant la vraisemblance : ce sont de petits moyens de réforme qui ne font pas faire un grand progrès à l'art.

Le défaut principal des tragédies d'Alfieri, il l'a reconnu lui-même, c'est l'uniformité. « Quiconque a observé la structure de l'une les a toutes observées. Le premier acte est très-court; jamais aucun accident; beaucoup de dialogues; des quatrièmes actes faibles; des vides çà et là quant à l'action; mais l'auteur croit les avoir remplis ou couverts par une certaine passion dans le dialogue. Les cinquièmes actes extrêmement courts, très-rapides; les mourants faisant peu de discours : voilà en abrégé la marche toujours semblable de ces tragédies. »

En avouant ses défauts avec une certaine sincérité, Alfieri les croit compensés par des qualités : la simplicité, le naturel, l'énergie; mais il ne s'aperçoit pas qu'il tombe dans la roideur et la sécheresse; que ses héros, taillés à son image, sont invariablement les mêmes, ce qui est le contraire dans la nature; c'est là ce qui rend son art incomplet malgré de grandes beautés. « Le poëte tragique, dit Villemain, est un être souple, multiple, variable, dominé par toutes les passions qu'il prête à ses personnages, mais n'ayant pas lui-même une passion en propre qui lui défende ces transformations. »

Alfieri accusait Métastase d'avoir corrompu le goût des Italiens par la mollesse de son style; il se jeta dans l'excès contraire : en voulant atteindre la force et la concision, il tomba souvent dans la rudesse et l'obscurité. Ce style faisait partie de son système; il le croit suffisamment pur, correct, exempt d'enflure; il est persuadé qu'il a créé le véritable style tragique. Pourtant l'art ne doit point dédaigner les ornements; leur emploi est une question de goût

et de mesure; la nudité n'est pas moins choquante au théâtre que l'excès de parure.

Après toutes ces réserves, il faut reconnaître dans ce poëte une véritable grandeur dans la conception des caractères, une noble simplicité dans l'action et le langage, un emploi aussi habile que vigoureux du dialogue; il a des mots cornéliens qui touchent au sublime, des passions tragiques d'une extrême beauté, des situations et des personnages que l'on admirera toujours. Il a forcé l'Italie à sortir des pompeuses frivolités de son ancien théâtre en lui imposant, presque contre son gré, les mâles beautés d'un art noble et nouveau. Ses pièces, jouées d'abord, comme œuvres académiques, dans les palais des grands seigneurs romains, ont fini par être comprises et adoptées par le peuple; elles ont été jouées par des artisans, des hommes illettrés, jusque sur les places publiques et dans les tavernes, tant la nation en a adopté les sentiments et les accents patriotiques. Nous citons les titres de ces pièces, l'espace ne nous permettant d'en analyser aucune : *Philippe II*, *Polynice*, *Antigone*, *Virginie*, *Agamemnon*, *Oreste*, la *Conjuration des Pazzi*, *Don Garcia*, *Marie Stuart*, *Rosmonde*, *Octavie*, *Timoléon*, *Mérope*, *Saül*, *Agis*, *Sophonisbe*, *Myrrha*, le *Premier Brutus*, le *Second Brutus*.

Les successeurs d'Alfieri au theâtre ne pouvaient faire autre chose que marcher sur ses traces. Le comte Pepoli, qui avait écrit plusieurs pièces dans sa jeunesse, les refit sur le modèle de celles d'Alfieri. Quant au marquis de Pindemonte, il resta fidèle au goût italien pour la pompe extérieure et l'éclat du spectacle; il est plus déclamateur que poëte. mais il anime la scène et soutient l'intérêt.

CHAPITRE XII.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — PROSE.

La critique : Gravina. — Zeno. — Bettinelli. — Gaspard Gozzi. — Baretti. — Cesarotti. — Gimma. — Mazzuchelli. — Tiraboschi. — Foscarini. — Signorelli. — Quadrio. — Denina. — L'histoire : Muratori. — Giannone. — Philosophes et juristes : Vico. — Beccaria. — Pietro Verri. — Filangieri. — Le roman : Alexandre Verri.

Dans les siècles primitifs, d'inspiration naïve et spontanée, les œuvres de la poésie naissent pour ainsi dire d'elles-mêmes, par une éclosion naturelle du génie; elles n'en sont que plus grandes et plus belles, comme ces forêts vierges dont rien ne contrarie la puissante végétation. C'est le contraire dans les âges de science et de philosophie : on procède alors par la réflexion et la science; on interroge les règles ou l'on en crée de nouvelles; la critique précède ou accompagne les productions de l'esprit; l'art, la poésie se soumettent à un système conçu d'avance, où souvent la raison refroidit le génie. Alfieri nous a donné cet exemple : Gœthe, Victor Hugo emploient aussi cette marche analytique, que ne connaissaient ni Homère, ni Eschyle, ni Shakspeare.

Dans un ordre moins élevé, Vincent Gravina (1664-1718), le protecteur généreux de Métastase, composa un *Traité de la tragédie* en même temps qu'il essayait dans ses pièces de rivaliser avec Sophocle; il avait une connaissance profonde de l'antiquité, un goût assez élevé des beautés de

l'art, mais sa confiance en lui-même n'est pas suffisamment justifiée par la valeur de ses œuvres; il prouve simplement que la critique est plus aisée que l'art. Les Italiens estiment beaucoup son traité d'esthétique intitulé *Ragione poetica*, dont les idées sont saines et la forme agréable.

Zeno (1689-1750), dont les opéras eurent de la vogue, allia aussi la critique à la composition du drame; il eut une grande autorité sur ses contemporains, et il la méritait autant par son instruction, sa finesse, que par la générosité de ses sentiments. Il publiait à Venise, de concert avec Maffei, le *Journal des Lettrés*, qui exerçait une véritable influence sur le public.

Le jésuite Bettinelli (1718-1808) se fit un nom dans la critique par l'indépendance de ses opinions, la verve plaisante de ses attaques contre les imitateurs, et même contre les maîtres. S'il avait raison de se moquer de ces rimeurs vulgaires, qui, à propos de rien, sans idées, sans talent, inondaient le public de leurs fades productions; s'il faisait bonne justice des langueurs surannées de la pastorale, en faisant grâce à peine à l'*Aminta* du Tasse, il excédait son droit et sortait des règles du goût quand il s'attaquait avec autant de violence que d'injustice à la *Divine Comédie* de Dante. C'est dans ses *Lettres de Virgile aux Arcadiens* qu'il entreprit cette campagne malheureuse et inutile, car elle n'empêcha pas le public de se rattacher de plus en plus au grand poëte florentin, et elle fit faire des réserves à Voltaire lui-même, qui n'était pas grand admirateur de l'épopée dantesque. Bettinelli a des idées plus justes dans ses *Lettres sur la littérature* et ses *Discours philosophiques*, mais il manque partout de profondeur.

Dante trouva, quoiqu'il n'en eût pas besoin, un défenseur et un vengeur dans Gaspard Gozzi (1713-1786),

critique d'un goût plus large et plus sûr. Il publia une nouvelle édition de la *Divine Comédie*, et y ajouta un *Jugement des anciens poëtes sur la censure moderne de Dante*; c'est une réponse aussi vive que spirituelle aux *Lettres de Virgile*, et en même temps une analyse fort bien faite des beautés du poëme. Cette polémique eut pour résultat de ramener l'attention publique sur l'épopée nationale trop longtemps oubliée, et dont Gozzi indiquait le premier la pensée profonde et la haute inspiration poétique. Pour expliquer et populariser l'œuvre de son poëte favori, il forma le groupe académique des *Granelleschi*, dont la critique eut une heureuse influence, malgré le ton plaisant et bouffon qu'elle crut devoir adopter. Gozzi ne négligeait aucun moyen sur le public, et de plus il écrivait pour vivre, car la misère le réduisait à se mettre à la solde des libraires. Seul, il rédigeait un journal qui paraissait deux fois par semaine : c'était l'*Observateur*, imité du *Spectateur* d'Addison. Malgré l'inquisition vénitienne, il y attaquait les vices et les préjugés en déployant toutes les ressources d'un esprit ingénieux, d'une politesse élégante et fine, d'une verve inépuisable; il cachait le sérieux du fond sous l'aimable variété de la forme, employant selon le besoin l'allégorie, le dialogue, la comparaison ou l'anecdote; mais on y sent trop souvent la hâte du travail improvisé. Ses *Lettres* valent mieux sous le rapport du style.

Avec moins de goût et de grâce, mais un sans-gêne original et capricieux, Baretti (1716-1789) publiait à Venise sa *Férule littéraire* (*Frusta letteraria*). Critique acerbe et provocateur, il mêlait la raison à la passion, avec une verve qui souvent dépassait la mesure; ses coups étaient rudes, et parfois mal adressés; Goldoni en ressentit les atteintes aussi bien que les Arcades. Il poursuivait de ses sarcasmes

les faiseurs de phrases, les diseurs de riens, les imitateurs de la France, et il signait ses articles du nom d'*Aristarque Égorge-bœufs* (*Scannabue*). Baretti avait séjourné à Londres, et y avait puisé sans doute cette habitude de penser et d'écrire librement. Il y retourna pour finir sa carrière. Ses *Lettres familières*, fruit de ses voyages et de ses observations, offrent une lecture attrayante.

L'abbé Cesarotti, déjà cité pour ses traductions d'Homère et d'Ossian, tient mieux sa place parmi les critiques, où on lui donnerait volontiers la palme pour sa science profonde et son jugement solide, si, comme écrivain, il n'avait un style et un goût plus français qu'italien. Professeur à l'université de Padoue, il a laissé de savantes études, où se révèle une connaissance profonde de l'antiquité comme des langues et des lettres; on doit citer surtout : l'*Essai sur la philosophie des langues*, qui a fait époque en Italie; l'*Essai sur le goût*, les *Discours sur le plaisir de la tragédie*, le *Cours de littérature grecque*, etc.

La critique italienne s'exerce aussi avec succès sur sa propre littérature, dont elle compulse les richesses et raconte l'histoire par la plume de plusieurs écrivains remarquables. Le premier ouvrage qui parut dans ce genre, et qui excita l'admiration par l'attrait de la nouveauté, fut l'*Italie littéraire*, du Napolitain Gimma (1668-1735); mais on comprit bientôt qu'il n'était ni assez exact ni assez complet. Mazzuchelli avait commencé un grand *Dictionnaire des écrivains italiens;* il n'en put faire que les deux premières lettres de l'alphabet, tout en en remplissant six gros volumes; le champ restait donc ouvert : un savant jésuite, le Père Tiraboschi, le parcourut avec honneur.

Tiraboschi (1731-1794) n'employa pas moins de onze années pour composer son grand ouvrage *Storia della let-*

teratura italiana, en treize volumes. Il contient la biographie détaillée de tous les écrivains, avec un exposé analytique de leurs ouvrages. On ne peut lui contester ni la science, ni l'exactitude, ni la sûreté du goût, ni la méthode, dans un travail aussi vaste et aussi difficile. Il remonte aux origines latines et conduit son récit jusqu'au dix-septième siècle. Malgré d'injustes attaques, cet ouvrage est encore resté le monument le plus solide élevé à l'honneur des lettres italiennes : le style manque un peu d'élégance, mais il est simple et coulant.

A côté de ces travaux sur l'histoire générale de la littérature italienne, on peut en citer qui ont une portée plus restreinte, sans manquer d'intérêt ni d'importance. Foscarini commença, sans la finir, l'*Histoire de la littérature vénitienne;* Signorelli écrivit, avec une partialité peu déguisée, l'*Histoire de la littérature des Deux-Siciles*, ainsi qu'une *Histoire générale des théâtres*, où il montre peu de goût et de saine critique. Quadrio a laissé un bon ouvrage, très-complet, très-détaillé, sur l'*Histoire de la poésie italienne*. Denina, historien et critique, ne borna pas ses vues à la littérature italienne ; il dressa le *Tableau des vicissitudes de la littérature ancienne et moderne*, dont il compare les progrès, les mérites et les défauts : s'il manque de proportion dans les différentes parties, il a toute la clarté et la simplicité convenables.

L'histoire italienne, dans ce siècle, n'a qu'un seul écrivain vraiment remarquable, c'est Muratori (1672-1750), né à Vignola, dans le Modénois. Tout jeune encore, il se fit connaître par une érudition extraordinaire, et devint conservateur de la bibliothèque Ambrosienne à Milan ; mais le duc de Modène le rappela pour lui confier sa bibliothèque ainsi que les archives publiques. Muratori trouva donc

toutes les facilités désirables pour mener à bonne fin une grande entreprise qu'il avait conçue, celle de reprendre l'histoire nationale par la base, en l'appuyant sur tous les documents du passé. Il réunit en vingt-neuf volumes in-folio tous les annalistes et les écrivains de la Péninsule, depuis le cinquième jusqu'au seizième siècle : trésor inestimable qu'il intitula : *Rerum italicarum scriptores.* Il s'occupa ensuite de mettre en œuvre ces richesses, et passa dix-huit ans à composer ses *Annales d'Italie*, en quatorze volumes; c'est l'histoire générale de la nation, dans son ensemble et ses détails, conduite jusqu'en 1749. Si l'unité lui manque, c'est moins la faute de l'écrivain que de la matière elle-même, car rien n'est plus divisé et plus multiple que l'histoire de tous ces États et de toutes ces villes, agités par tant d'intérêts divers et de vicissitudes. La franchise, la bonne foi, la simplicité, une vaste science, telles sont les qualités qui recommandent cet important ouvrage.

Comme complément à ces grands travaux, Muratori fit une riche collection des chroniques italiennes, des chartes, des diplômes, sous le titre de *Antiquitates medii ævi.* La censure ecclésiastique trouva bien quelques passages à incriminer dans les œuvres du savant historien, mais le pape Benoît XIV prit lui-même sa défense, en considération des grands services qu'il avait rendus à la science et de la pureté de ses intentions. Son *Antichità Estensi*, modèle de narration et de méthode, est un hommage rendu à la famille régnante de Modène, dont il recevait les bienfaits.

Giannone (1676-1735) fut moins heureux dans ses démêlés avec les puissances; par son *Histoire civile du royaume de Naples*, ouvrage incomplet, plein d'incohérences et d'erreurs chronologiques, il se mit en hostilité directe avec l'autorité religieuse et s'attira les foudres de l'Église. L'em-

pereur Charles VI lui donna un instant asile et protection; puis il se retira à Genève pour composer son *Triregno*, ouvrage qui resta inachevé et qui est très-hostile à la papauté. Conduit par trahison sur les terres de Savoie, Giannone y fut saisi et incarcéré, quoiqu'il eût abjuré ses erreurs; il mourut, après vingt ans de captivité, dans la citadelle de Turin.

On voit que si l'Italie n'était pas encore la terre de la liberté, les idées nouvelles y fermentaient pourtant, malgré la vigilance d'une autorité jalouse. L'esprit philosophique y pénétrait avec les ouvrages que lui envoyait la France. Parmi les penseurs et les érudits qui tendaient à formuler des systèmes, il n'en est pas de plus remarquable que le Napolitain Jean-Baptiste Vico (1668-1744), à la fois juriste, philosophe, historien et critique. Il professa pendant quarante ans la rhétorique à l'université de Naples, et fut nommé, vers la fin de ses jours, historiographe du roi. Malheureux dans sa vie privée, toujours en lutte avec le besoin, il ne montra qu'un caractère faible et indécis, sacrifiant ses idées et ses convictions selon qu'il redoutait le pouvoir ou en espérait quelque récompense. De son vivant, et même après sa mort, il n'exerça aucune influence, et resta profondément ignoré de l'Europe jusqu'à ce que nos modernes philosophes l'eussent tiré de l'oubli. C'est M. Michelet qui l'a fait connaître en France, et qui a mis son système en honneur, avec une intention évidemment hostile à la religion. L'ouvrage capital de Vico, intitulé : *Principes de la science nouvelle*, sous des formules en apparence rigoureuses et savantes, n'est basé au fond que sur une hypothèse, et contient maintes contradictions. Son point de départ serait la négation de la création; car, selon lui, les choses qui commencent viennent d'elles-

mêmes; l'homme vient de la société et la société vient de l'homme ; ce qui est un cercle vicieux. Chaque peuple produit sa propre civilisation, sans rien recevoir du dehors, parce que l'homme étant toujours le même, il se développe toujours d'après les mêmes lois. Vico soutient que la vie de chaque nation passe par trois âges successifs, invariables : l'*âge divin,* théocratique, c'est le règne de la religion et de ses ministres ; l'*âge héroïque,* c'est celui de la force, des exploits et des conquêtes ; l'*âge humain* ou *civilisé,* soumis à un pouvoir régulier, ordonné par les lois. Toute société humaine roule dans ce cercle. Cette théorie est évidemment trop absolue et tourne au fatalisme. Devançant d'un siècle les théories allemandes de Wolf et de Niebuhr, Vico voit des êtres allégoriques ou collectifs dans certains personnages de l'antiquité, tels qu'Hercule, Homère, Romulus.

Vico s'est formé à l'école de Platon, de Bacon et de Grotius. Sa théorie générale se dégage péniblement de son œuvre, où elle est noyée dans les détails et perdue dans les accessoires ; le style est faible, bizarre, recherché, diffus, et ne contribue pas à faire la lumière dans ses idées. Cet essai de philosophie de l'histoire pèche dans les détails comme dans l'ensemble ; les invasions barbares, le moyen âge, les temps modernes n'y sont ni assez étudiés ni bien compris. L'idée religieuse manque de clarté et de précision : sans le vouloir, il donne des armes au rationalisme et au scepticisme, parce qu'il ne tient aucun compte de la révélation ; Auguste Comte a pris chez lui la base de sa *Philosophie positive*. C'est évidemment pour cette raison que l'incrédulité moderne a publié ses œuvres avec tant d'éclat, en dressant un piédestal à ce lourd écrivain, à ce penseur incomplet.

César Bonesana, marquis de Beccaria (1738-1794), se forma à l'école des philosophes français du dix-huitième siècle; il dit lui-même qu'il doit tout aux ouvrages de d'Alembert et de Diderot, d'Helvétius, de Buffon et de Hume. Son enthousiasme un peu naïf l'aveuglait sur la valeur réelle de quelques-uns de ces écrivains, qui n'étaient pas tous de bons guides. « Cet enthousiasme, dit M. Villemain, dénonce ce que fut Beccaria, un cœur sensible et généreux, plutôt qu'un esprit pénétrant et profond; un homme épris des idées neuves, plus que capable de les discerner, de les produire lui-même. » Le livre qui a fait sa réputation, *Traité des délits et des peines*, est un exposé des principes du droit criminel; il s'élève avec une noble indignation contre la torture, les procédures secrètes, les supplices inutiles et barbares, et même contre la peine de mort; il demande la proportionnalité des peines aux délits, la séparation du pouvoir législatif et du pouvoir judiciaire. Cet ouvrage, très-applaudi des encyclopédistes, fut traduit en français par l'abbé Morellet, et commenté par Diderot et par Voltaire. Au fond, c'est un ouvrage assez déclamatoire, qui ne dit rien de neuf, car la plupart des idées viennent de l'*Esprit des lois* de Montesquieu. Néanmoins, comme il choquait les idées reçues, il faillit attirer la persécution sur son auteur; Beccaria n'y échappa que par la protection du comte Firmiani, gouverneur de la Lombardie pour l'Autriche; il put enseigner paisiblement l'économie politique à Milan, et devint même membre du conseil suprême.

Beccaria faisait partie d'un petit groupe philosophique et littéraire qui prenait pour modèles, pour oracles les philosophes français, et se vouait avec ardeur aux idées de réformes. Ces écrivains avaient pour interprète et moyen

de propagande le journal *le Café,* imité du *Spectateur* anglais. Pietro Verri (1728-1797), savant économiste, communiquait son ardeur généreuse aux collaborateurs du journal dont il était l'âme ; c'est grâce à ses instances que le timide Beccaria rédigea son opuscule *Des délits et des peines.* Il l'appuya mieux encore par son *Mémoire sur la torture,* éloquent plaidoyer qui fit disparaître en Lombardie les anciennes et barbares coutumes de la justice. Verri est encore l'auteur d'une *Histoire de Milan* et des *Méditations sur l'économie politique.*

Filangieri (1752-1788), de Naples, procède évidemment de Montesquieu dans sa *Science de la législation,* quoiqu'il affecte de ne pas lui ressembler. Des sept parties qui devaient composer cet ouvrage, quatre seulement sont achevées; la cinquième est incomplète. Il y traite des règles générales de la législation, des lois politiques et économiques, des lois criminelles, de l'éducation et des mœurs, de la religion. Une mort prématurée ne lui permit ni de mûrir suffisamment ses idées, ni de les compléter. M. Villemain le juge ainsi : « Il fait l'histoire, non pas des lois existantes, mais des lois possibles; il cherche les principes des choses; il ne respire que réformes, changements, améliorations, vérité, justice; mais il avait trente ans; il est mort à trente-six ans, à l'époque où le talent est à peine assuré. Il faut reconnaître en lui un esprit facile et brillant, des études profondes et variées..... C'est un savant homme, et, en même temps, un esprit plein de candeur, de vivacité et de grâce; la lecture de son livre est intéressante, amusante, instructive. On est involontairement séduit par l'utopie perpétuelle de cette jeune âme, qui, au milieu de la ville de Naples, rêve ainsi une liberté, une justice, une force dans les droits des nations, une incor-

ruptibilité dans les hommes vraiment admirable : ce sont les *Mille et une nuits* de la politique. »

L'Italie a peu cultivé le roman au dix-huitième siècle; elle préférait les récits en vers, les contes romanesques enrichis des grâces de la poésie. Un seul écrivain a su conter en prose avec une élégance aimable, un style pittoresque, une imagination riche et vigoureuse, c'est Alexandre Verri (1741-1816), frère de Pierre Verri. Il débuta par la *Vie d'Érostrate* et les *Aventures de Sapho,* où il rivalise avec les Grecs par la simplicité de la narration; mais il se surpassa par les *Nuits romaines au tombeau des Scipions.* Ce sont des entretiens supposés avec les ombres des Romains les plus illustres, où les souvenirs de l'antiquité, les lois, les mœurs, les institutions, les monuments sont l'objet de récits et de tableaux pleins d'intérêt, en même temps qu'ils amènent d'ingénieuses comparaisons entre la Rome antique et la Rome moderne. Le style est travaillé avec soin et se rattache aux bons modèles de la langue, mais cette prose poétique n'échappe pas à la monotonie.

CHAPITRE XIII.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Situation de l'Italie au dix-neuvième siècle. — *Poésie :* Monti. — Les deux frères Pindemonte. — Ugo Foscolo. — Bagnoli. — Viale. — Elci. — *Comédie :* le comte Giraud. — Prose : ses progrès. — L'abbé Cesari. — Giordani.

Le progrès des lettres italiennes, déjà sensible à la fin du dix-huitième siècle, ne se ralentit pas au dix-neuvième; il s'affirme au contraire de plus en plus dans la poésie lyrique, au théâtre et dans l'histoire. La pensée devient plus nette, le style plus naturel, l'inspiration plus franche. Ce n'est plus seulement la France qui sert de guide : l'Allemagne et l'Angleterre offrent des modèles nouveaux, bien propres à exciter l'émulation.

Nous n'insisterons pas sur les faits historiques et politiques survenus en Italie pendant les deux premiers tiers du siècle présent : ils sont présents à la mémoire de tous. Mais il importe de ne pas les perdre de vue, à cause de l'intime connexion qu'ils ont avec la littérature : l'histoire de la pensée, chez un peuple, ne peut jamais se séparer de celle des gouvernements, tant leur influence réciproque est chose nécessaire et fatale. Soumise aux armes et à l'autorité de Napoléon jusqu'en 1815, l'Italie se pénétra plus que jamais des idées françaises. Elle n'avait fait que changer de joug, mais elle n'aimait pas davantage la domination étrangère; elle retomba ensuite sous l'influence autrichienne, moins libérale encore et plus détestée; aussi

fut-elle travaillée par les sociétés secrètes (*carbonari*) et des tentatives d'insurrection aussitôt réprimées. Le courant des idées démocratiques, loin de céder devant les armées et la sévérité de la police autrichienne, prenait une extension de plus en plus formidable. La révolution parisienne de 1848 eut son contre-coup dans les principaux centres de l'Italie, en Sicile, à Naples, à Florence, à Rome, à Turin; Venise et Milan s'insurgèrent; le roi de Sardaigne, Charles-Albert, suivant l'instinct de sa race, prit les armes au nom de l'indépendance italienne, dont il se faisait le représentant; mais il fut réduit à abdiquer devant les succès de l'Autriche triomphante, et cette puissance parut mieux affermie que jamais dans ses possessions. Quelques années plus tard, l'empereur Napoléon III, au nom de ce principe des nationalités qui devait être si fatal à la France, vint au secours de la révolution italienne, et l'Autriche vaincue dut céder la place au Piémont, devenu cette fois le centre d'unité pour la Péninsule entière; car la France, malgré ses réserves, ne put sauvegarder l'indépendance du souverain Pontife, dépossédé à son tour par les moyens les plus iniques de la trahison et de la mauvaise foi.

Vincenzo Monti (1754-1828) prit dans la poésie la place laissée vacante par la mort d'Alfieri, et le surpassa de beaucoup par la souplesse et l'élégance incomparable de son style. C'était un vrai poëte par l'éclat et la richesse de l'imagination, mais un servile adorateur du pouvoir, un homme sans caractère et sans conviction; les Italiens admirent ses œuvres comme des modèles classiques, mais les patriotes le poursuivent de leurs injures et de leur mépris. Ce n'était pourtant point un méchant homme; soit ambition, soit faiblesse inconsciente, il briguait la faveur du pouvoir

triomphant, et le soleil levant avait toujours ses hommages. Un de ses premiers poëmes, la *Vision d'Ézéchiel*, attira l'attention du cardinal Borghese, qui l'emmena à Rome, et le plaça en qualité de secrétaire chez un neveu du pape. Il célébra Pie VI et ses malheurs dans le *Pèlerin apostolique* (*il Pellegrino apostolico*), et n'épargna pas les invectives à la Révolution française. Un incident tragique, la mort de Basseville, secrétaire d'ambassade, assassiné par la populace romaine pour avoir fait porter la cocarde tricolore à ses gens, lui fournit l'occasion d'un poëme dantesque, aussi odieux par le sujet que magnifique par l'exécution. L'âme de Basseville, introduite dans le purgatoire, doit expier ses crimes par le spectacle des horreurs de la Révolution française ; les écrivains qui l'ont provoquée par leurs écrits, et les monstres qui se sont souillés de sang, nous apparaissent dans les tortures de l'éternel supplice. Ces tableaux, imités de Dante, sont d'un pathétique poignant et douloureux ; ils suffisent, d'après le poëte, pour purifier l'âme repentante de Basseville et lui ouvrir le paradis. Monti avait achevé les quatre premiers chants de ce poëme, lorsque l'invasion des armées françaises en Italie vint changer subitement ses convictions politiques ; l'*abbé* Monti devenait le *citoyen* Monti, qui devait se transformer plus tard en *chevalier* Monti. Devenu républicain, il monta sa lyre sur un ton tout nouveau, reniant son passé, et traitant de « misérable rapsodie » cette *Bassevilliana* qui est pourtant restée comme son chef-d'œuvre. Il attaque le pape, son bienfaiteur, lance des imprécations contre les rois, et en particulier contre ce « vil Capet, roi parjure et stupide dont la France venait de se délivrer ». Cela se trouve dans un hymne composé en 1799 en l'honneur de l'anniversaire du 21 janvier.

Cependant Bonaparte venait de passer les Alpes et de gagner la bataille de Marengo ; ce fut pour Monti l'occasion d'une évolution nouvelle; il chanta en vers pompeux le libérateur de l'Italie, et passa bientôt au rang de poëte officiel. Il avait déjà célébré le vainqueur d'Arcole dans son grand poëme de *Prométhée,* étude mythologique remplie d'allusions aux exploits du héros français ; il le célébra plus directement dans un autre poëme, la *Mascheroniana,* où la mort récente du célèbre mathématicien Mascheroni lui sert de point de départ et de cadre pour raconter les expéditions d'Italie et d'Égypte. Le *Barde de la forêt noire* et l'*Épée de Frédéric II* rentrent dans cette même série d'éloges dithyrambiques à l'adresse du maître de l'Italie. Aussi le poëte fut-il comblé d'honneurs et d'honoraires : professeur à l'université de Pavie où il n'enseigna pas, professeur au collége de Milan où il ne parut presque jamais, historiographe du royaume d'Italie sans écrire un mot d'histoire, il épuisa sa veine poétique en éloges officiels. Sa vision *il Beneficio,* à l'occasion du couronnement de l'empereur, lui fut payée cinq mille francs; son *Barde de la forêt noire,* en 1806, lui valut vingt-deux mille francs de gratification. Rien de mieux, si l'enthousiasme de sa brillante muse eût été sincère et convaincu; mais on put en douter, quand, à la chute de Napoléon, on vit Monti rester debout, avec ses places, et prodiguer l'adulation à une nouvelle idole, à l'Autriche, *Astræa redux,* comme il l'appelait : il ne manquait plus que cela pour justifier le reproche de lâcheté que lui faisaient ses ennemis.

Monti eut pourtant quelque courage, mais ce fut dans les polémiques philologiques et littéraires, où il ne courait aucun danger; là il avait pour lui la raison et le bon sens. Sans savoir le grec, et par un vrai tour de force

d'intuition, il traduisit l'*Iliade* d'Homère, et sa traduction est restée sans rivale. Foscolo, qui avait commencé la sienne sur le texte original, fut tellement découragé par celle de Monti, qu'il y renonça, non sans attaquer vivement un concurrent si heureux, car il lui reprochait avec quelque raison de n'avoir pas bien reproduit la couleur de l'original.

Monti a aussi écrit pour le théâtre : ses tragédies, *Aristodème, Manfredi* et *Caïus Gracchus,* composées sous l'influence de celles d'Alfieri, visent à l'énergie des sentiments et des caractères; l'action en est un peu froide, l'invention médiocre; elle ne vit guère que de réminiscences; mais Monti se relève et se soutient par les beautés de détail, une expression toujours noble, harmonieuse, brillante de vie et d'images, souvent éloquente et pathétique; moins original qu'Alfieri, il est meilleur écrivain et plus poëte par le style.

Le grand mérite de Monti, c'est d'avoir rompu avec la manière molle et efféminée des Arcades, en ramenant la langue à ses vraies sources, aux grandes et sévères beautés du style dantesque; il sait allier l'énergie à la souplesse, la force à la grâce : l'Italie n'a guère de meilleur modèle; aussi les Italiens l'ont-ils surnommé le Dante gracieux (*Dante ingentilito*).

Ce qui explique, sans la justifier complétement, la versatilité politique de Monti, c'est la situation incertaine et troublée de l'Italie, pendant une période où elle est ballottée entre deux dominations étrangères, tandis qu'elle aspire à l'affranchissement par la liberté.

Monti inaugure brillamment le dix-neuvième siècle et signale un véritable réveil de la lyre italienne. A côté de lui, mais à un degré inférieur, il faut placer Hippolyte

Pindemonte (1757-1828), qu'on ne doit pas confondre avec son frère, le marquis Jean Pindemonte, auteur d'un certain nombre de pièces de théâtre où le charme des détails se trouve déparé par le ton déclamatoire et la recherche d'une pompe factice. Né à Vérone, Hippolyte Pindemonte avait une santé délicate qui contribua à concentrer ses émotions, à lui faire aimer la solitude, et à donner à ses œuvres poétiques cette teinte de mélancolie rêveuse, qui était du reste à la mode, comme le prouvent les *Nuits* d'Young, les *Élégies* de Gray et le *Werther* de Gœthe. Ce sentiment domine dans ses *Poésies champêtres* (1788), qui ont un charme gracieux et établirent sa réputation. Le ton est plus élevé, plus ferme dans ses *Épîtres,* ses *Satires* (*Sermoni*), un peu trop calquées sur les modèles antiques, plus belles de forme que d'inspiration, mais pleines de nobles pensées et de charmants détails; le poëte rêveur est devenu, avec l'âge, un moraliste aimable, qui a encore le sourire de l'émotion, mais qui incline à la sagesse austère. Cette tendance est sensible dans les *Tombeaux,* les *Voyages* et le *Coup de marteau,* compositions variées qui offrent souvent un piquant intérêt et une grande finesse d'observation. Ses *Poésies variées* prouvent que son talent pouvait se plier aux genres les plus divers; s'il n'a pas abordé la grande poésie, sa belle traduction de l'*Odyssée* montre qu'il savait la comprendre et la sentir pour s'en faire le fidèle interprète : cette œuvre se place à côté de l'*Iliade* traduite par Monti.

Ugo Foscolo (1778-1827), âme plus ferme et meilleur patriote que Monti, ne sut pas se plier comme lui aux vicissitudes politiques de sa patrie; aussi eut-il une existence agitée, qui le conduisit à une mort misérable sur un sol étranger. Il était né à Zante, d'un père vénitien et

d'une mère grecque, et fit ses études à Padoue sous la direction de Casarotti. Il se lia ensuite à Florence avec Alfieri, et le suivit dans la carrière tragique; il n'avait que vingt ans quand il composa son *Thyeste,* fort applaudi à Venise, et qui dénote une certaine vigueur dramatique. Cette pièce, avec *Ajax* et *Ricciarda,* forme tout son répertoire dramatique, car il ne s'arrêta pas longtemps à un genre où il pouvait espérer des succès. Une passion malheureuse, jointe au spectacle des tristesses de sa patrie, avait creusé dans son âme un profond sillon de douleur et de misanthropie. C'était du reste une maladie assez commune alors, puisqu'elle produisit presque en même temps le *Werther* de Gœthe et le *René* de Chateaubriand. En écrivant son *Jacopo Ortis,* Foscolo suivait le même courant de sombre mélancolie, qui pousse son héros à un suicide de désespoir. Œuvre maladive et dangereuse, comme toutes celles qui lui ressemblent, *Jacopo Ortis* n'a pas pour lui, comme les autres, l'excuse d'être une inspiration de génie; il fatigue par la déclamation et l'emphase; il rebute par la manie des exclamations continuelles, où se noie la sensibilité ainsi que l'ardeur des convictions patriotiques; le style même est incohérent et faible, et le succès du livre a toujours été en s'affaiblissant. Foscolo ne s'est montré vraiment poëte que dans son petit poëme des *Tombeaux* (*i Sepolcri*), sorte d'élégie démocratique qui tient du poëme lyrique et de la satire; il y a là des beautés éclatantes, des sentiments nobles et chaleureux, de sublimes pensées revêtues d'un style énergique et concis. Il y fait l'éloge de Parini, son maître, en traits éloquents dont l'émotion est communicative. Républicain par principes, Foscolo ne savait trop s'il devait voir en Napoléon le libérateur ou l'oppresseur de sa patrie. Après le traité de Campo-Formio,

qui livrait Venise à l'Autriche, il prit place dans les armées françaises, servit sous Masséna dans Gênes, et fut nommé professeur d'éloquence à Pavie; mais il ne put se plier, comme Monti, à louer Napoléon, et sa parole trop indépendante amena la suppression de son cours. La chute de l'Empire le rattacha un moment à la domination autrichienne, dont il accepta les avances et les faveurs; mais il comprit qu'il entrait dans une fausse voie, qui ne pouvait cadrer avec ses opinions libérales, et il se retira en Angleterre, où il publia, dans la *Revue d'Édimbourg*, un travail remarquable sur le génie de Dante. Ses goûts fastueux et une conduite désordonnée le conduisirent à la prison pour dettes : c'est là qu'il finit ses jours.

Au moment où l'école romantique avait la haute main sur la littérature, parut (1835) un long poëme en quarante-huit chants par Pietro Bagnoli, l'*Orlando savio*, qui n'est autre chose que la continuation du *Roland furieux* de l'Arioste. Fidèle aux traditions classiques, ce poëte parut suranné à ses contemporains, et n'obtint pas le succès que méritait son œuvre. Elle n'en est pas moins remarquable par la composition et le style, et le talent descriptif y est porté à un haut degré. Son autre poëme *Cadmus* a encore plus d'éclat et de profondeur; il y avait beaucoup de remplissage inutile que l'on a supprimé dans les éditions modernes; réduit de vingt chants à onze, le *Cadmo* est devenu comme le « poëme de la civilisation », et certains passages rappellent la haute inspiration de Dante; le goût en est pur, le style d'une remarquable souplesse, et sous l'emploi un peu usé de la mythologie antique se révèle la pensée moderne légèrement voilée par l'allégorie. Dans ses *Canzoni*, Bagnoli élève parfois la pensée chrétienne jusqu'aux pures régions de l'idéal.

La poésie héroï-comique a produit un digne successeur de Tassoni dans Salvadore Viale, né en Corse (1787), et auteur d'une débauche d'esprit fort ingénieuse qui a pour titre la *Dionomachia*. Il s'agit cette fois, non pas d'un *seau enlevé*, mais d'un âne mort, dont le cadavre produit une guerre comique entre les habitants des deux bourgades de Lucciana et de Borgo : chacun des deux partis veut rejeter sur le territoire de l'autre la dépouille mortelle du pauvre animal, considérée comme une souillure. Les Italiens se plaisent à ce genre de plaisanterie un peu burlesque, où le goût reçoit bien quelque atteinte, mais qui a toujours pour effet de réveiller leur joyeuse humeur.

Angelo d'Elci s'est fait un nom dans la satire et l'épigramme, en suivant de près Juvénal et Martial ; si l'invention lui manque trop souvent pour être classé parmi les auteurs originaux, il n'en a pas moins un mérite personnel par des traits bien appliqués et l'énergique concision du style.

Alfieri, par un puissant effort de talent et de volonté, avait régénéré la scène tragique ; mais la comédie était restée en arrière, et depuis Goldoni elle était en pleine décadence, lorsqu'elle fut ravivée par un Romain d'origine française, le comte Jean de Giraud (1776-1834). Il n'avait pas, sans doute, le talent d'un chef d'école, et la haute comédie n'était point son fait ; s'il a été disciple de Molière, c'est dans les esquisses de mœurs et les scènes bouffonnes plutôt que dans les peintures de caractères. Il n'en est pas moins un écrivain amusant et fécond, habile à exploiter certaines situations comiques, à provoquer les surprises et à exciter une vive gaieté. Son genre le rapproche de Scribe, qui le surpasse de beaucoup néanmoins par l'entente de sa scène et l'habileté de l'intrigue. Ses

pièces ont eu un grand succès : on doit citer particulièrement l'*Ajo nell' imbarrazzo,* qui fut joué à Paris avec succès sous ce titre : *le Professeur dans l'embarras; Don Desiderio,* la *Capricciosa confusa,* la *Conversazione al bujo,* etc.

Nous avons signalé la décadence profonde du goût et du langage qui avait atteint l'Italie à la fin du dix-huitième siècle; il importe de montrer l'heureuse réaction qui se produisit au commencement du dix-neuvième, particulièrement dans la prose, et les efforts de plusieurs écrivains pour ramener la langue aux véritables sources du style, en le dégageant de l'alliage étranger. Il faut nommer d'abord l'excellent abbé Cesari (1760-1828), qui présida à la refonte du *Dictionnaire de la Crusca;* il précéda avec honneur le travail plus complet sur cette matière de son disciple Manuzzi. Cesari composa encore, sous forme de dialogue, un petit traité intitulé *le Grazie,* discussion agréable et savante sur l'art de bien dire, sur le style et les qualités nécessaires à un bon écrivain. Il s'y mêle bien un peu de pédantisme et de prétention archaïque, mais ce petit ouvrage a eu sa vogue utile et durable.

La prose italienne dut aussi beaucoup à un écrivain d'un talent plus ferme et plus mûr, Pietro Giordani, dont les *Éloges* sont des modèles de composition et de style. Le plus important est celui qu'il fit à l'Académie de la Crusca, en 1807, en l'honneur de Napoléon. L'empereur était alors à l'apogée de sa gloire, et n'avait pas encore glissé sur la pente de cette ambition démesurée qui devait amener sa perte; le patriotisme italien pouvait alors espérer de lui quelque chose pour ses destinées futures. Giordani, dans son panégyrique, laissait percer discrètement quelques-unes de ces espérances; il fut récompensé par le pouvoir et devint prosecrétaire de l'Académie des beaux-arts à

Bologne, place qu'il perdit en 1815. Ami et admirateur de Canova, le « Corrége de la sculpture », comme l'appelait David, Giordani entreprit de lui élever un monument littéraire digne de son génie. Il employa de longues années à composer l'éloge du grand artiste, dont il célèbre les vertus et les œuvres avec un enthousiasme qui n'a rien de factice ni de trop académique; quoique inachevée, c'est une œuvre d'un ensemble imposant et d'un vif intérêt. La *Correspondance* (*Epistolario*) de Giordani, publiée en huit volumes, est fort curieuse à lire pour l'histoire du temps; elle est semée d'une foule d'anecdotes relatives aux personnages célèbres qui traversèrent alors la société italienne et la petite cour de Marie-Louise à Parme, patrie de l'écrivain. On y voit figurer tour à tour les Bonaparte, les Bourbons, Byron, Courier, Lamartine au début de sa gloire, et lisant ses vers à côté de Delphine Gay, qui déclamait les siens en costume de Muse; enfin la plupart des illustrations italiennes, Foscolo, Leopardi, Giusti, Manzoni, Gioberti; c'est le tableau vivant de la société de l'époque.

Parmi les écrivains qui ont contribué à la renaissance et aux progrès de la langue italienne, il faut rappeler aussi Pindemonte, dont les *Elogi* sont de charmantes biographies des hommes illustres de Vérone, sa ville natale. Foscolo, l'auteur de *Jacopo Ortis,* n'est pas toujours un bon modèle; son style est tendu, forcé, torturé comme les sentiments qui agitent son âme sombre et malheureuse; mais dans ses *Lettres* (*Epistolario*), le style est plus naturel, plus correct, et la vigueur spontanée de l'écrivain se plie sans peine à toutes les nuances des sujets qu'il traite.

CHAPITRE XIV.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

École romantique. — Manzoni : ses poésies lyriques; ses drames; son roman *les Fiancés*. — Les *Coloristes* et les *Formistes*. — Leopardi. — Benedetti. — Costa. — Arici. — Marchetti. — Sestini. — Rossetti. — Berchet. — Silvio Pellico. — Arrivabene. — Grossi. — Bertolotti. — Costa. — Tommaseo. — Carrer. — Mamiani. — Betteloni. — Mesdames Brenzoni et Ferrucci.

Nous abordons l'époque où l'école romantique, triomphante en Allemagne par les chefs-d'œuvre de Gœthe et de Schiller, en Angleterre par ceux de Shakspeare, de Walter Scott et de Byron, faisait invasion en Italie en passant par la France; elle y trouva un appui dans les aspirations libérales du patriotisme, malgré la censure rigoureuse que leur opposait la police autrichienne, implantée sur les ruines de l'occupation française (1820). En remontant au passé, aux souvenirs du moyen âge, aux naïfs écrivains de l'aurore italienne, on croyait servir la cause nationale et faire preuve d'indépendance. Ce libéralisme instinctif était le même que celui qui guidait nos écrivains français sous la Restauration.

Il y avait chez les romantiques italiens une exagération que la passion seule explique, et qui aboutissait parfois à une contradiction flagrante. Ils détestaient la domination étrangère, et pourtant ils cherchaient leurs modèles au dehors; ils délaissaient les grands maîtres italiens

ur imiter et traduire les écrivains de l'Angleterre, de 'Allemagne et de la France : romantiques et classiques exagéraient dans la lutte la cause qu'ils voulaient soutenir. Tandis qu'en Lombardie le journal bleu intitulé *le Conciliateur* repoussait toute conciliation sous la plume de Manzoni, de Visconti, de Silvio Pellico, deux autres recueils, la *Biblioteca* de Milan et l'*Arcadico* de Rome, soutenaient à outrance l'immobilité classique. Mais, à Florence, l'*Anthologie*, rédigée par Zannoni, Niccolini, Giordani, Tommaseo, prenait un parti plus modéré, celui d'un progrès raisonnable, sans exclusion du passé, ni des aspirations vers l'avenir. Au fond, le dissentiment n'était pas aussi complet qu'il le paraissait par l'ardeur de la polémique : chaque parti se rattachait aux grands modèles, Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. On reconnaissait de part et d'autre la nécessité des règles; il y avait là les bases d'une conciliation qui ne pouvait manquer de se produire; c'était une question de tempérament et de mesure, et la raison, souveraine maîtresse, devait triompher des écarts de l'imagination. Un instinct naturel, appuyé sur le bon goût, fit sentir à Monti, à Foscolo, à Leopardi, comment ils devaient et pouvaient concilier dans leurs œuvres ces éléments contradictoires.

Alexandre Manzoni (1784-1872) fut le chef reconnu de l'école romantique. Il naquit à Milan ; sa mère était fille du célèbre Beccaria; elle vint avec lui à Paris en 1805, et Manzoni fut mis en relation, dans le salon de madame de Condorcet, avec la *Société d'Auteuil*, qui représentait les derniers débris des philosophes du dix-huitième siècle, avec Garat, Cabanis, Destutt-Tracy, etc. Il se lia particulièrement avec Fauriel qui, presque seul, dans cette réunion d'incrédules, restait attaché au spiritualisme. Sa foi

religieuse, un moment ébranlée, sortit victorieuse de la lutte, et ne fit que s'affermir avec les années.

Le talent poétique de Manzoni se révéla à l'Italie par ses *Hymnes* (*Inni Sacri*), d'une inspiration aussi pure que chaleureuse; il chantait la *Nativité,* la *Passion,* la *Résurrection,* le *Nom de Marie,* et partout éclatait la vigueur de l'imagination qui produit les hautes pensées et les revêt de brillantes images. Manzoni marquait sa place dès le début parmi les princes de la lyre. Cependant ces hymnes produisirent peut-être moins d'effet en Italie que le chant sublime inspiré par la mort de Napoléon, et qui a pour titre *le Cinq Mai* (*il Cinque Maggio*), comme la pièce de Béranger sur le même sujet. Pourtant ce n'est pas avec Béranger qu'il faut comparer le poëte italien, mais bien avec Lamartine dans son *Bonaparte,* qui fut composé la même année (1821). Or, la ressemblance entre les deux morceaux lyriques est tellement frappante, que la critique a déjà agité la question de savoir si l'un n'était pas un écho de l'autre. Un ami intime de Manzoni, M. Broglio, raconte que le poëte écrivit son ode en deux jours, sous l'impression de la nouvelle qui venait de se répandre de la mort de l'Empereur, et que son émotion poétique lui causa une sorte de fièvre, comme s'il eût été sur le trépied antique. L'ode, présentée à la censure, ne put être imprimée, tant le nom de Napoléon inspirait de terreur à la domination autrichienne; mais elle se répandit manuscrite dans toute la société milanaise. La priorité de l'œuvre semble donc appartenir à Manzoni, car Lamartine, de son propre aveu, écrivit sa belle *Méditation* « peu de mois après qu'on eut appris en France la mort de Bonaparte à Sainte-Hélène »; il a donc pu avoir connaissance de l'œuvre de Manzoni, et s'en assimiler quelques pensées, sans se croire

pour cela plagiaire. Pour quiconque examine de près les deux morceaux, la conformité d'idées et même d'expressions qu'on y rencontre dans plusieurs strophes ne peut être absolument fortuite. Seulement l'œuvre de Manzoni est plus concise, plus nerveuse, tandis que Lamartine, selon son habitude, délaye davantage ses pensées; de plus, le poëte italien s'élève davantage par l'idée chrétienne et en tire une plus haute moralité.

Une autre ode de Manzoni, *Marzo* 1821, dont l'inspiration est toute patriotique, offre des beautés non moins grandes; c'est un appel éloquent à l'indépendance italienne, à la délivrance du joug étranger, et elle est dédiée à la mémoire de Kœrner, l'illustre barde allemand. Cette pièce ne put naturellement être publiée en pays autrichien, et elle resta vingt-sept ans inédite : les espérances italiennes, dont le poëte se faisait l'interprète, devaient sommeiller longtemps encore, avant de devenir une réalité.

« Chère Italie, disait le poëte, partout où se propage le cri de douleur de ton peuple toujours esclave; partout où l'humanité est restée digne d'elle-même et confiante dans l'avenir; partout où la liberté fleurit, où les grandes infortunes excitent d'ardentes sympathies, il n'est pas un cœur qui ne batte pour toi. »

Cette noble inspiration lyrique, qui forme le côté le plus élevé du génie de Manzoni, nous la retrouvons, tout aussi brillante, dans les chœurs dont sont ornés ses deux drames romantiques, *Carmagnola* et *Adelchi,* qui sont taillés sur les modèles de l'école allemande. Le premier offre plus d'un rapport avec le *Goetz de Berlichingen;* il fut assez malmené par la critique française, et Manzoni crut devoir se défendre en écrivant, en français, une lettre à son ami Fauriel; il y

discute, avec talent et convenance, la question des unités de temps et de lieu, et il ne manque ni de bonnes raisons, ni de vues ingénieuses; mais, pour prouver le mouvement, il aurait mieux fait de marcher. Ses deux pièces ne recommandent pas beaucoup sa théorie; l'action en est lente, l'intrigue nulle; elles conviennent mieux à la lecture qu'à la scène; leur mérite principal, c'est un cachet de simplicité, d'élévation morale, et surtout de nationalité, qui en a fait le succès au delà des monts. En cherchant à réformer le théâtre, Manzoni, chrétien fidèle et convaincu, voulait le réconcilier avec l'Église, en lui donnant un caractère de pureté morale dont il n'est que trop porté à s'écarter. Sous ce rapport, il a parfaitement réussi, mais il a eu peu d'imitateurs.

Malgré le mérite éminent de ses œuvres lyriques et dramatiques, la renommée de Manzoni ne fût point devenue populaire au dehors sans son célèbre roman *les Fiancés* (*i Promessi Sposi*), qui obtint l'admiration de Walter Scott, bon juge en pareille matière, et juge d'autant moins suspect qu'il pouvait se croire surpassé. C'est un roman historique comme ceux du célèbre écrivain écossais, mais ce roman est le tableau vivant d'une époque, et l'histoire romanesque qui lui sert de cadre, très-mince en elle-même, n'a pour but que de faire ressortir les caractères, les mœurs, les idées, les passions, le langage du temps où se passe l'action. Jamais roman ne remplit mieux les conditions du genre; jamais fiction ne fut plus près de la réalité. C'est d'un tel ouvrage qu'on peut dire qu'il est plus vrai que l'histoire, car, mieux que l'histoire, il peint l'homme en général et les hommes en particulier. Dans ce roman, Manzoni est simple et vrai, pathétique et varié; il a des tableaux charmants, des scènes dramatiques, des

peintures émouvantes, d'admirables descriptions qui ne fatiguent jamais par la longueur; rien de plus douloureusement attachant que la peste de Milan avec ses navrants détails. Si quelque chose donne prise à la critique, c'est une action un peu lente, entrecoupée d'épisodes trop prolongés, particulièrement celui de la *Monaca di Monza ;* mais ces taches légères disparaissent dans le charme et l'intérêt de l'ensemble, qui enlève tous les suffrages.

Manzoni est considéré en Italie comme le chef des *coloristes :* on nomme ainsi l'école littéraire qui vise à l'éclat du style par l'image et la couleur, tandis qu'on appelle *formistes* les écrivains qui, comme Leopardi et d'autres, s'attachent davantage à la pureté classique de la forme, à la beauté du langage : les premiers sacrifient plus à l'imagination, tandis que les autres préfèrent la raison comme guide.

A côté du poëte chrétien, du doux et harmonieux Manzoni, vient se placer par constraste le comte Giacomo Leopardi (1798-1837), une de ces âmes blessées, malheureuses, qui s'affaissent dans l'abîme de la négation et se réfugient dans le désespoir. Une difformité physique autant que la douleur morale avait porté le trouble dans sa vie, et le scepticisme absolu où il se réfugia n'était pas fait pour lui rendre le calme. Ses poésies lyriques, remarquables par l'élan de la pensée, une forme savante et pure, une énergique sobriété, portent l'empreinte de ces souffrances intimes, de cette amertume ironique par laquelle il semblait braver le sort. Ce sentiment de tristesse profonde est même le défaut capital qu'on peut reprocher à ses vers, il y produit une monotonie fatigante dans la désolation, et il fait tort à la beauté grave et pure du style, à l'élégante simplicité de la diction. On distingue, dans son

recueil intitulé *Canti*, de belles inspirations sur l'Italie, (*All'Italia*), sur Dante (*Sopra il monumento di Dante*), et la note dominante vibre surtout en mâles accents dans le chant intitulé *l'Amour et la Mort* (*Amore e Morte*), qui a été imité par Sainte-Beuve.

De nombreux travaux philologiques s'ajoutent à sa gloire de poëte; les uns roulent sur la littérature grecque, dont il se plaisait à recueillir les fragments ignorés, les textes les moins connus (Aristide, Hermogène, Fronton, Dion Chrysostôme); d'autres se rapportent à la littérature italienne : il fit une édition de Pétrarque avec un excellent commentaire. Ses *Operette morali*, publiés d'abord dans les journaux, sont des dialogues qui rappellent ceux de Lucien et du Tasse; sous le rapport de la langue, ce sont d'excellentes compositions, qui se placent à côté de celles de Giordani; mais l'ironie sâtirique et le découragement donnent à sa plaisanterie une tournure amère et pénible, que ne peut effacer l'aisance et le naturel d'un style excellent. Ses *Lettres* sont curieuses à lire comme étude psychologique : elles sont l'expression vivante de cette maladie morale qui le précipitait vers un sombre désespoir.

Nous ne pouvons donner qu'une place bien restreinte aux écrivains de second ordre qui viennent à la suite des maîtres de la pensée et de la langue; pourtant, un oubli complet serait de l'injustice, lorsque leurs œuvres ont laissé d'honorables traces, et que leurs compatriotes citent encore leurs noms avec éloge. — Benedetti a fait d'assez belles odes, dont le défaut principal est d'être noyées dans un déluge de souvenirs mythologiques; mais, au commencement du siècle, le *Parnasse* avait encore son prestige. L'ode *à l'Italie* passe pour la plus belle; celle qui chante la naissance

du roi de Rome fut couronnée par l'Académie de Lucques. —Costa a fait une brillante description du *Laocoon*, et beaucoup de sonnets, de satires et d'épîtres assez médiocres. — Arici, traducteur habile des *Géorgiques*, est encore un disciple élégant de Virgile dans sa *Pastorizia*, où il a su vaincre les difficultés et la monotonie inhérentes au poëme didactique. — Marchetti, ami d'enfance et ministre de Pie IX à une certaine époque, se distingue surtout par ses *Canzoni*, dont quelques-uns rappellent Pétrarque; il a remis ce genre en honneur en le revêtant d'une simplicité touchante et gracieuse, d'un style sobre et pur; mais sa plus belle œuvre est un poëme en quatre chants : *Une Nuit de Dante*, dont la noble inspiration et les vers bien frappés rappellent de loin la manière du chantre de la *Divine Comédie*.

C'est à la même source qu'a puisé Sestini pour sa *Légende de Pia*, œuvre émouvante et pleine de passion. — Scolnini aurait pu être un des meilleurs poëtes de l'Italie, si seize années d'exil n'eussent assombri sa muse et paralysé son inspiration; le *Dernier Chant* et l'*Exilé* sont pourtant des œuvres remarquables par le sentiment de la nature et les richesses descriptives qu'ils contiennent. — Parmi ces exilés de 1821, il en est deux autres qui ont aussi chanté avec succès : Rossetti composa des hymnes nationaux dont quelques-uns eurent une vogue assez grande, sans être durable. — Berchet est meilleur écrivain; il a plus de verve et de style, et l'on a pu le comparer à Béranger par l'effet qu'ont produit ses chants populaires; son petit poëme *les Fantaisies* est ce qu'il a fait de meilleur.

Dans la période littéraire que nous étudions, la plupart des écrivains sont des ennemis et des victimes de la domination autrichienne, qui pesait si lourdement sur l'Italie.

Cette oppression, contre laquelle réagissait le sentiment national, fut favorable aux lettres, dont elle excita le réveil au nom de la liberté; la poésie, le théâtre, l'histoire entrèrent à pleines voiles dans ce courant, et y puisèrent une force qui fut très-favorable au talent, car l'Italie entière accueillait avec faveur tout ce qui flattait ses aspirations et ses espérances. C'est de là que vinrent, pour la littérature, le mouvement et la vie; l'histoire du passé, si féconde en grands enseignements, servait de point d'appui aux élans du patriotisme et le poussait à désirer un meilleur avenir. Quand une idée s'incarne ainsi dans une nation, devient sa passion dominante, sa constante préoccupation, il est bien rare qu'elle n'arrive pas à l'état de fait accompli par la puissance même dont elle contient les germes.

Parmi les martyrs de cette idée, dont les souffrances ont le plus servi à la cause commune, il faut surtout citer Silvio Pellico (1789-1854), qui doit sa popularité moins à son talent d'écrivain, assez pâle et médiocre, qu'au récit touchant et simple de ses *Prisons* (*Mie Prigioni*), où il raconte avec tant de charme et de résignation l'histoire de sa captivité au Spielberg. Il avait passé dans sa jeunesse quatre années à Lyon, puis il devint professeur de littérature française au collége militaire de Milan. C'est là qu'il se lia intimement avec Monti, Manzoni et Foscolo, et que son âme douce et tendre fut enivrée des sentiments patriotiques qui exaltaient autour de lui d'autres natures plus fortes, les Confalonieri et les Arrivabene. Il composa alors sa *Francesca di Rimini*, qui obtint un succès d'enthousiasme, quoique la conception en soit assez faible, le plan et la conduite médiocres; ce qui charmait dans cette œuvre, plus élégiaque que dramatique, ce sont la grâce et la

beauté des détails, soutenus par l'élégance du style. Silvio n'eut au théâtre que cette seule bonne fortune, car sa seconde pièce, *Euphémie de Mesiine,* ne supporte guère la critique. Il participa à la rédaction du *Conciliateur,* journal libéral qui fut supprimé par l'Autriche. Arrêté bientôt après comme suspect de carbonarisme, Silvio fut condamné à mort, et sa peine commuée en quinze années de *carcere duro* dans la forteresse du Spielberg. Il fut gracié au bout de neuf ans, et vécut depuis dans une retraite profonde. Le livre des *Prisons* parut en 1833, et produisit une émotion universelle; l'âme si pure, si douce et si noble de Pellico se peignait tout entière dans ces pages, d'où ne s'exhalait nul sentiment d'amertume, nul ressentiment contre un gouvernement oppresseur. L'effet n'en était que plus saisissant : le martyr était mieux vengé par sa résignation qu'il n'eût pu l'être par des paroles de haine. Quant au mérite littéraire de l'œuvre, voici le jugement qu'en a porté Gioberti dans ses *Lettres :* « J'ai dévoré les *Prisons,* de Pellico ; j'en ai été charmé et ému jusqu'aux larmes. Le style n'est pas parfaitement correct, mais il est vif, simple, naturel, plein de chaleur. C'est celui d'un homme au cœur généreux, à l'âme tendre et délicate, et dont l'imagination est gracieuse et poétique. Quel dommage que la langue d'un pareil écrivain ne soit pas plus pure, plus italienne!... » Dans ses poésies lyriques, Pellico a une grâce un peu molle; il manque de caractère et d'originalité.

L'ami de Silvio Pellico, Arrivabene, fut emprisonné comme lui, parce que, disait l'accusation, « il avait eu tort de ne pas dénoncer Pellico ». Ce motif seul lui valut dix mois de prison. Quand il en sortit, il quitta l'Italie pour ne pas encourir de nouvelles disgrâces, et il écrivit

ses *Mémoires d'un exilé,* récit animé, dramatique, charmant de naturel et de simplicité; c'est l'œuvre d'un esprit sage et modéré, mûri par l'étude et l'expérience et fortifié par le malheur.

C'est à l'école de Manzoni que se rattache Thomas Grossi (1791-1853); il obtint une grande popularité en écrivant dans le dialecte milanais des poésies pleines de verve et de patriotisme, entre autres une épopée satirique et tragique, la *Prinéide,* dont l'effet est puissant. Ses *Nouvelles* en vers sont de petits poëmes romanesques dont la conception est souvent fausse et le plan mal digéré, mais elles frappent par la richesse des descriptions, la beauté et la variété des détails : telles sont la *Fugitive, Ulric et Lida, Hildegonde.* Les mêmes défauts, avec des beautés plus saillantes encore, se rencontrent dans son grand poëme en quinze chants, *les Lombards à la première croisade,* dont les paysages sont ornés des plus vives couleurs, et font oublier ce qui manque aux personnages ainsi qu'à la marche de l'action, par trop confuse et invraisemblable. Son roman *Marco Visconti* a le tort de trop ressembler aux *Fiancés* de Manzoni pour la forme, la couleur et le style, et de s'en écarter beaucoup sous le rapport de l'invention et de l'exécution. Du reste, il visait moins à faire un roman qu'une étude historique, et, à ce point de vue, son œuvre a un mérite incontestable.

La poésie religieuse a bien inspiré Bertolotti, qui a tiré du récit évangélique son beau poëme du *Sauveur,* en douze chants. Il est d'une bonne facture et d'une saine théologie; le vers *sciolto* y est manié avec facilité et élégance, et de touchants épisodes ajoutent de l'intérêt aux tableaux. — C'est aussi la pensée religieuse qui domine dans le *Colombo* de Costa, poëme consacré à célébrer la grande découverte

de Christophe Colomb ; il y a beaucoup de vigueur et de souplesse dans les portraits et les tableaux, quoique l'ensemble ne soutienne pas bien l'intérêt. — C'est aussi un agréable poëte que le doux et vertueux Tommaseo, compagnon de Manin pendant l'insurrection de Venise ; revenu de ses espérances et de ses rêveries politiques, il s'en consola par le sentiment religieux. Outre ses poésies et ses travaux philologiques, il a composé des récits romanesques : le *Duc d'Athènes* est une étude historique ; *Frede et Bellezza* est une rêverie intime, psychologique, d'une grâce touchante.

Il y a plus de fantaisie et de variété dans les poëmes de Carrer ; il a fait des *sonnets* visiblement imités de Pétrarque, mais habilement tournés, des *hymnes* qui renferment de grandes beautés, des *idylles*, des *épîtres*, des *chants satiriques*, des *ballades*, dont quelques-unes sont de petits drames achevés, comme la *Vendetta*, le *Sultan*, le *Coursier d'Estramadure*. — Mamiani n'a pas le talent moins varié ni moins fécond, mais il est plus concentré, plus réfléchi, et manque par cela même de cette spontanéité qui est le vrai cachet de l'inspiration. Il a fait des idylles, des hymnes, des *canzoni* dont la forme est excellente, très-artistique ; il n'y manque que la chaleur nécessaire à toute composition lyrique. En somme, Mamiani nous paraît être homme d'État plutôt que poëte. — Betteloni, dont une mort prématurée arrêta le glorieux essor, avait une véritable vocation lyrique, comme le prouvent ses sonnets et son petit poëme descriptif sur le *Lac de Garde*.

Plusieurs femmes distinguées ont mêlé leur voix à ce concert poétique dont nous ne pouvons qu'indiquer les principaux virtuoses. La comtesse Bon-Brenzoni, morte jeune aussi, comme si le feu poétique eût consumé son

âme ardente, s'inspirait surtout de Dante, dont elle savait par cœur toute la *Divine Comédie*. Madame Ferrucci, plus savante encore, et profondément versée dans les langues anciennes, se souvient de Virgile dans ses chants, mais la pensée chrétienne y ajoute souvent des élans sublimes, comme dans son *Hymne à la mort* et son *Hymne au soleil*.

CHAPITRE XV.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Poésie (suite); ses tendances politiques. — Giusti. — Prati. — Aleardo Aleardi. — Gazzoletti. — Regaldi. — Ongaro. — Frullani. — Carducci. — Zanella. — Barattani. — Mercantini. — Marchi. — Venturi. — Nerucci. — Poëtes siciliens : de Spuches. — Pardi. — Bertolami. — Femmes poëtes : madame Fileti. — Mademoiselle Lutti. — Madame Fuà-Fusinato. — Madame Brunamonti. — Mademoiselle Milli.

Comme nous l'avons pu voir dans ce qui précède, la poésie italienne, depuis un demi-siècle, s'est surtout inspirée du sentiment patriotique, et y a trouvé souvent de mâles et généreux accents. C'est elle qui a présidé au réveil national, qui l'a provoqué, en faisant appel aux souvenirs du passé et aux espérances futures. Elle a stimulé les âmes engourdies sous l'oppression étrangère, leur a montré le but à atteindre et a salué la renaissance italienne par des chants de triomphe. La poésie a donc trouvé dans ce mouvement national un aliment qui l'a fait vivre, et a donné à ses chants un puissant intérêt d'actualité. Nous touchons aux temps modernes, et le nombre des poëtes n'a pas diminué; aux vétérans du premier âge viennent s'ajouter de nouvelles recrues qui soutiennent le bataillon sacré; quand la mort fait un vide dans les rangs, un nouveau champion surgit pour remplir sa place : *Uno avulso non deficit alter.* L'image est d'autant plus vraie que la poésie est souvent une arme de combat, et qu'elle descend vo-

lontiers dans l'arène de la politique dont les passions lui servent d'aliment.

Giuseppe Giusti (1809-1850) tient la tête de cette phalange qui combat pour la patrie et la liberté. Le nom de Béranger italien qu'on lui a donné n'est vrai qu'en partie; tous deux ont fait vibrer la fibre nationale, c'est le seul point de ressemblance; car Giusti n'est pas le chantre sceptique, voltairien, grossièrement épicurien que nous connaissons dans le poëte français; il a une sensibilité vraie qui le porte à l'enthousiasme, et, avant d'aborder la satire politique, son cœur avait parlé dans des élégies touchantes, telles que la *Confiance en Dieu*, le *Soupir de l'âme*, etc. Mais c'est surtout comme satirique que s'exerça son influence. Ces pièces mordantes, dirigées surtout contre la domination autrichienne, ne pouvaient être imprimées; elles circulaient manuscrites par toute l'Italie et produisaient un grand effet sur le public : le *Dies iræ*, la *Botte* (*lo Stivale*), *il Brindisi*, le *Couronnement*, sont les principales de ces œuvres, pleines d'une verve ironique et d'une vigoureuse indignation. D'autres pièces, sans avoir de portée politique, n'en sont pas moins ingénieuses et spirituelles, telles que : la *Girella* (Girouette), les *Humanitaires*. Dans la *Terre des morts*, Giusti répond avec une rare énergie à cette parole injurieuse que Lamartine avait adressée à l'Italie, d'être la terre des morts, et de n'avoir plus que de la poussière humaine; il lui opposa tous les grands noms qui font aujourd'hui sa gloire et prouvent qu'elle produit encore des hommes. Giusti était très-soigneux de la forme, et son style est aussi élégant que soutenu. Il n'est pas moins pur en prose, et ses *Lettres*, ainsi que ses *Écrits divers*, publiés après sa mort, ont ajouté à sa valeur littéraire, de même qu'ils nous le mon-

trent excellent critique dans son *Essai sur la vie et les ouvrages de Parini.*

Depuis la mort de Giusti, Giovanni Prati (1815) occupe le premier rang dans la poésie italienne, et sa verve, aussi abondante que forte, ne paraît pas près de l'abandonner. Son premier poëme, *Edmenegarda,* qui date de 1841, frappa l'attention publique par des qualités qui annonçaient un vrai poëte : richesse de ton, fraîcheur dans les détails, grâce et souplesse dans le style, art d'émouvoir et d'intéresser. Sans se laisser décourager par la froideur qui accueillit les poëmes suivants : *Rodolfo, Satana e le Grazie,* Prati sut reconquérir l'attention par le poëme d'*Ariberto,* conception vigoureuse et bizarre, semée de beaux épisodes, mais entravée par des digressions sans nombre où se noie l'action principale; les types des personnages nous paraissent forcés, et la passion politique dépasse les bornes permises à la poésie, qui peut bien vivre de fiction, mais sans faire injure à la vérité.

Les événements dont l'Italie est le théâtre depuis trente années ont tous leur écho dans les poésies de Prati. Il aspirait déjà à la lutte avant l'explosion de 1848, et ses vers la faisaient pressentir; à partir de ce moment, sa muse est toute à la politique, et il voit dans Napoléon III le futur *libérateur* de l'Italie, en même temps qu'il excite la maison de Savoie à accomplir l'œuvre de *délivrance* qui s'accordait si bien avec ses visées ambitieuses.

Investi de fonctions politiques, Prati n'en continuait pas moins de cultiver la poésie; tout en travaillant à sa traduction de l'*Énéide,* il composait un nouveau poëme, *Armando,* mêlé de fantaisie et de réalité, de rêveries et de défaillances, d'aventures étranges et de divagations sceptiques. C'est comme un écho de Faust et de Manfred,

malgré le soin que prend l'auteur de nous assurer qu'il ne leur a rien pris, et que la pensée est bien sienne : *un pensier del mio capo*. L'intérêt est médiocre; le poëme manque de suite et d'ensemble; les beautés de détail ne suffisent pas pour soutenir l'attention du lecteur, de même qu'avec des lambeaux d'une belle étoffe, on ne parvient jamais, sauf pour Arlequin, à composer un beau costume. Et puis on ne s'intéresse plus guère de nos jours à ces héros mélancoliques, à ces âmes malades et désespérées, qui ont perdu, comme *Armando*, tout ressort moral, et qui semblent avides de néant, pour n'avoir pas compris les devoirs de la vie. Ce vieux type est usé et ne produit plus aucun effet.

Mieux vaut encore revenir aux premières poésies de Prati, à ses chants lyriques, à ses ballades, à ses sonnets dont il a fait un nombre considérable, et le plus souvent avec un art parfait; c'est la partie la plus pure et la mieux inspirée de son œuvre, celle où il y a le plus de spontanéité et de véritable émotion. Rien de plus touchant que ses *Memorie e lagrime*, recueil où il chante avec des larmes dans la voix les êtres chéris qu'il a perdus, ses deux enfants morts au berceau.

La plupart de ces poëtes belliqueux et patriotes qui ont chanté la délivrance et la liberté de l'Italie appartiennent par leur naissance à la Lombardie, où pesait si lourdement la domination autrichienne : c'est là que sont nés Monti, Manzoni, Grossi, Prati. L'oppression pousse à la révolte; pendant un demi-siècle, c'est sur cette terre esclave que germèrent en Italie toutes les tentatives révolutionnaires, et la littérature, la poésie, cette âme des nations, leur servait naturellement d'écho et d'appui. Si l'unité italienne devait passer du rêve à la réalité, elle devait se faire natu-

rellement au profit de cette race vigoureuse, qui, mieux que le reste de la nation, savait combattre, parler et chanter. Nous constatons le fait sans affirmer le droit ni approuver les moyens; la violence et la spoliation révolteront toujours les consciences honnêtes, et l'Italie, à notre point de vue, pouvait conquérir sa liberté, atteindre à sa régénération politique sans ces violences irréligieuses, ces moyens révolutionnaires, ce mépris de la justice et du droit qui tôt ou tard amènent leur punition, car les peuples, comme les individus, sont soumis aux lois de la responsabilité morale.

Passons à un autre poëte piémontais, moins puissant que Prati, mais plus gracieux, et entraîné comme lui dans le champ de la poésie politique. Né à Vérone, Aleardo Aleardi se distingua par des poésies riches en couleurs et en charme descriptif : *il Matrimonio, il Monte Circello, Un'Ora della mia Giovinezza*, où le talent est inégal, car la pensée ne se soutient pas toujours au niveau de la description. Ses *Chants patriotiques* ont plus de nerf et d'élévation, mais sont entachés de pompe déclamatoire.

Voici encore trois poëtes appartenant au nord de l'Italie, et qui ont conquis dans la poésie une place honorable. Gazzoletti s'est exercé avec succès dans la ballade et l'élégie, où il figure avec honneur à côté de Prati : son recueil contient aussi quelques chants politiques. — Regaldi s'est d'abord fait connaître comme improvisateur; il a consacré sa renommée par des œuvres plus sérieuses; quelques-unes de ses odes et *canzoni* ont de l'élan; mais il y a plus de valeur et d'éclat dans une série de pièces que lui inspira son excursion en Orient, depuis le Bosphore jusqu'aux confins de l'Arabie, quoiqu'elles offrent bien des inégalités dans la pensée et le style. — Le Vénitien

Dall'Ongaro, ami de Gazzoletti, a cultivé comme lui l'élégie et la ballade, quoique avec un moindre soin de la forme et du style; il a mieux réussi dans la chanson; mais la politique qui envahit beaucoup de ses pièces est loin d'en rehausser la valeur. Ses essais au théâtre ne dépassent pas la médiocrité.

Frullani est fort aimé et estimé à Florence, dont il est en quelque sorte le poëte en titre, et dont il se plaît à célébrer la gloire; ses petites pièces, travaillées avec soin, sont voilées de mélancolie; le ton élégiaque y domine, mais il en est qui s'élèvent, par le sentiment patriotique, jusqu'au véritable enthousiasme lyrique.

Josué Carducci nous paraît faire fausse route en livrant sa muse aux inspirations païennes et socialistes. Les lauriers de Leopardi l'empêchaient de dormir. Il a l'ambition d'être le Tyrtée de l'Italie, le promoteur d'une nouvelle république romaine. Le gouvernement piémontais accepta volontiers le concours d'un poëte démagogue, qui favorisait ses vues en demandant l'assaut du Capitole. Carducci devint professeur à Bologne. Ses chants politiques sont pourtant la partie la moins belle, la moins inspirée de ses œuvres : trop souvent il y déclame; il retourne au paganisme antique, ce qui n'est pas un progrès; il noie sa pensée dans un flot d'érudition peu fait pour divertir le lecteur. De plus, il est injuste et même injurieux pour le christianisme : il relèverait volontiers les idoles sur les ruines de Saint-Pierre. Ce scepticisme païen, ce culte de la nature sans Dieu n'est qu'une machine à effet, dépourvue de conviction et de sincérité. Si l'on veut trouver le poëte de talent, avec l'accent sérieux et convaincu, il faut le chercher dans les pièces où il chante ses sentiments personnels, ses émotions intimes : c'est là qu'il trouve la vraie

poésie. Ses œuvres se composent de quatre recueils : les *Juvenilia*, les *Levia Gravia*, les *Decennali* et les *Poésies nouvelles*. Dans ce dernier recueil, le ton est en général moins acerbe et moins violent que dans les autres. Il faut y ajouter des *Études littéraires* qui sont exemptes de passion et d'esprit de parti.

Nous trouvons heureusement la contre-partie de ces fâcheuses tendances dans les œuvres plus larges et plus sympathiques d'un prêtre vénitien, l'abbé Zanella, qui s'est fait le noble interprète des conquêtes de la science, mais sans sacrifier l'esprit à la matière, ni l'orthodoxie chrétienne aux inspirations d'une démagogie effrénée. Son poëme de *Milton et Galilée* lui fait d'autant plus d'honneur qu'il put braver les attaques injustes de la critique hétérodoxe : celle-ci aurait voulu y trouver quelques bravades impies, au nom de la science, contre l'autorité religieuse. Mais le poëte a conservé à l'illustre savant son véritable caractère, celui d'un catholique fervent et convaincu, sans rien lui enlever de la grandeur due à ses découvertes scientifiques; la figure de Galilée reste noble et sublime dans ce poëme, et son entretien avec Milton est d'une éloquente poésie. C'est encore en l'honneur de la science et du progrès que Zanella a composé son poëme sur l'ouverture du canal de Suez, devenu le trait d'union entre l'Orient et l'Occident; il fait vivement ressortir les conséquences de cette grande œuvre pour la civilisation en général et pour l'Italie en particulier. Le poëte se plaît dans ces vastes tableaux du travail et de l'industrie moderne; il y revient dans d'autres poëmes, *Science et Nature*, l'*Industrie*. Ce dernier a trait à l'Exposition parisienne de 1867, immense panorama des résultats acquis par le génie humain dans toutes les sphères de son activité. La

même pensée, avec des détails différents, se retrouve dans la pièce qui a pour titre *le Travail,* le travail qui féconde la terre par une active industrie, qui domine les mers et rend l'homme de plus en plus maître du domaine que lui a départi la Providence. Zanella a ajouté sa voix au concert patriotique de l'Italie septentrionale; il a chanté Manin et le comte Cavour; mais quoique modéré et conciliant, il nous semble que le prêtre catholique n'a pu suivre de ses vœux la politique piémontaise jusqu'à son triomphe ambitieux aux abords du Vatican, où l'Église n'est pas précisément *libre dans l'État libre.*

L'espace nous manque, et nous sommes forcé d'abréger cette revue rapide des poëtes italiens, dont le nombre et le talent accusent une singulière vitalité dans cette race dont Lamartine croyait avoir embaumé les derniers restes. Bon gré, mal gré, il faut nous borner ici à une simple nomenclature, en réservant à l'avenir une plus complète justice. Cette mention prouvera du moins que nous n'avons dédaigné aucun talent. Barattani, d'Ancône, dans son *Voyage de l'esprit,* s'est souvenu de Dante, *longo proximus intervallo :* ses odes et ses élégies sont toutes plus ou moins politiques. — Mercantini est aussi un écho des événements politiques : il n'est pas un écrivain italien qui échappe à cette préoccupation; très-lyrique pour le fond, il est faible et négligé dans la forme. — Giotti a le style plus soigné et plus pur, mais l'harmonie des vers cache le vide de la pensée. — Marchi a adressé des odes *à l'Italie* et *à l'Allemagne,* toujours au point de vue patriotique. — Tandis que Salvatore Caput représente dans la poésie le premier écrivain qu'ait produit la Sardaigne, Canini vise à l'inspiration cosmopolite, et place ses récits poétiques sur les rives du Bosphore (*Giorgio il monaco e Leila*). — Plus austère et plus

religieux, Venturi chante les diverses conditions de l'homme (*l'Uomo*), le *Mariage*, la *Société*, la *Famille*, la *Tombe;* il s'inspire des *Livres saints* et prend Dante pour modèle. — Rapisardi a pris dès son début une place élevée dans la carrière poétique par sa *Palingénésie*, grande épopée en dix chants dont Rome est le centre, et l'humanité le sujet. — Bosio, de Turin, a fait quelques satires et des chants politiques, suivis de petits poëmes intitulés *Fantaisies orientales* dont la couleur locale est bien observée. — Nerucci a traduit Anacréon, et a placé sous ses auspices de petites pièces tournées avec grâce.

La Sicile, qui a son dialecte à part, illustré par le charmant poëte Meli, a pourtant fourni son contingent d'écrivains à l'Italie moderne, et plusieurs de ses poëtes font honneur à la patrie commune. M. de Spuches est empreint des origines grecques de son pays, et d'une saveur toute locale à laquelle il attache peut-être trop d'importance, car l'archaïsme touche à l'affectation. Outre ses pièces lyriques, il a composé des poëmes de longue haleine, comme *Gualterio,* nouvelle en six chants, et *Adèle de Bourgogne,* poëme historique en dix-sept chants, dont les couleurs sombres sont trop forcées et les effets déclamatoires. — L'abbé Carmelo Pardi suit les traces des poëtes antiques, Théocrite et Virgile; mais ses chants politiques ne valent pas ses pièces religieuses et ses poésies intimes, où son âme tendre trouve un naturel épanchement. — Ricardo Mitchell, de Messine, Irlandais d'origine, se souvient de Byron et de Moore en même temps qu'il est disciple d'Homère et de Théocrite : de là le caractère mixte de ses compositions, les unes religieuses, les autres patriotiques, mais où domine en général une grâce mélancolique. — Bertolami se plaît aux méditations sérieuses et philoso-

phiques, aux nobles enseignements qui élèvent l'esprit en touchant le cœur; ses *Deux Pages d'une vie, Passion et Foi* renferment des accents émus qui vont à l'âme.

Il faut aussi réserver une place, fût-elle restreinte, à quelques-unes de ces muses italiennes, de ces *poetesse* qui manient la lyre avec un talent incontesté. Elles ont tout naturellement le domaine des sentiments tendres et délicats, mais parfois aussi l'écho de la politique et des aspirations sociales retentit dans leurs chants, car nul ne peut en Italie échapper aux préoccupations du jour. — La Sicile nous offre d'abord madame Mazio-Salvo, dont les chants alternent entre les soupirs élégiaques et les inspirations patriotiques; — puis madame Concettina Fileti, qui puise aux mêmes sources depuis l'âge de quinze ans, et y ajoute l'éloquente expression du sentiment mûri dans les devoirs d'épouse et de mère; de l'élégie gracieuse, de l'ode enthousiaste où, jeune fille, elle célébrait la mission des femmes italiennes, elle a passé au récit familier en vers où la mère de famille cherche à pressentir la destinée de ses enfants. — Mademoiselle Lutti s'est inspirée du *Jocelyn* de Lamartine dans sa *Novelle* en sept chants intitulée *Giovanni*, sorte de drame intime, de lutte douloureuse entre l'orgueil et la foi dans une âme agitée par les passions. C'est encore une épopée familière du même genre que son *Alberto*, espèce de roman d'une fantaisie un peu exaltée, mais pathétique, intéressant, très-varié de ton et de forme, et qui révèle une grande richesse de palette, une vive pénétration du cœur humain.

Une amie de mademoiselle Lutti, madame Fuà-Fusinato, avec une imagination moins féconde, se distingue pourtant dans l'ode et l'élégie où elle a des accents de poésie véritable. — On peut louer au même degré les charmantes

poésies de madame Alinda Brunamonti, qui révèle si bien les délicates inspirations de son âme dans *Note campestri, Ricordanza* et *Speranze e conforti,* trois recueils où abondent les pièces gracieuses et touchantes. — Enfin il faut citer comme un curieux phénomène en poésie la célèbre improvisatrice Giannina Milli, qui a fait pendant longtemps l'étonnement et l'admiration par les séances qu'elle donnait en public. Ce don de l'improvisation n'est pas rare en Italie, et la langue s'y prête facilement par son harmonie musicale et sa merveilleuse souplesse. Mais il arrive rarement que les pièces de vers ainsi produites puissent soutenir .a lecture et produire une réputation durable, tandis que chez mademoiselle Milli il y a beaucoup de morceaux qui vivront par la pureté de la forme ainsi que par la chaleur d'une imagination heureusement inspirée.

CHAPITRE XVI.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Théâtre moderne. *La tragédie et le drame :* Benedetti. — De Ventignano. — Niccolini. — Marenco le père. — Giacometti. — Somma. — Carcano. — Léopold Marenco. — Bolognese. — Zamboni. — Morelli. — De Gubernatis. — *La comédie :* Nota. — Gherardi del Testa. — Ferrari. — Suñer. — Bersezio. — Torelli. — Martini. — De Renzis. — Moratori. — Carrera. — Cossa. — Fambri. — Bettoli. — Muntecorboli. — Costetti. — Coletti.

Le réveil poétique en Italie n'est pas moins remarquable au théâtre que dans les autres genres. Alfieri avait donné un exemple qui suscita des émules et des imitateurs. Nous avons signalé les succès de Monti, de Foscolo et de Manzoni, sur lesquels nous n'avons pas à revenir, car nous nous sommes interdit de fractionner l'ensemble des œuvres de chaque écrivain, dût l'ordre des genres en souffrir un peu; la clarté et l'intérêt du récit nous paraissant compenser avec avantage cette infraction à la classification synthétique : chaque auteur nous semble devoir figurer dans le cadre où éclate le mieux son génie.

A la suite d'Alfieri et de Foscolo se place, dans le genre tragique, Francesco Benedetti, qui, mort à trente-cinq ans, laissa treize pièces d'un mérite inégal. La meilleure, *Pelopea,* n'est autre que le sujet d'*Atrée et Thyeste,* traité par Sénèque et par Crébillon; mais l'auteur italien a su éviter les défauts de ses prédécesseurs; Crébillon avait poussé le tragique jusqu'à l'horrible, Benedetti s'est gardé

de ces excès, et, en mettant ses personnages sous l'arrêt de la fatalité antique, il a retrouvé l'intérêt local, le souffle puissant dont Sophocle avait le secret. *Drusus*, inspiré par le récit de Tacite, pèche par le plan et les caractères, mais quelques belles scènes et un style vigoureux feront vivre cette pièce. Dans *Richard III*, le poëte s'est appuyé sur le grand drame de Shakspeare, en le ramenant aux proportions de la tragédie classique, et il a su ménager habilement le double ressort de la terreur et de la pitié.

Le sujet de *Médée*, qui a si souvent tenté la muse tragique, a trouvé un digne interprète dans le duc de Ventignano, qui en a fait une composition remarquable, sinon un chef-d'œuvre.

Jean-Baptiste Niccolini (1785-1861) appartenait, comme nous l'avons vu, à ce groupe modéré des écrivains florentins qui rédigeaient l'*Anthologie* dans un but de conciliation entre les deux écoles. Son éclectisme s'appuyait sur une érudition profonde et variée, un goût mûri par la réflexion et l'étude; mais dans ce milieu difficile où il voulait marcher, il lui fallait donner des gages aux deux partis, et la balance n'eut été possible que pour un génie dominateur, réunissant les qualités de l'un et de l'autre sans en avoir les défauts. Or, malgré un incontestable talent, Niccolini n'a jamais pu se défendre d'un peu d'hésitation, et il n'a su prendre en Italie que le rôle intermédiaire, non sans éclat, mais trop peu magistral, qu'a occupé en France Casimir Delavigne. Sa première tragédie, *Polyxène*, était faite pour l'encourager, car elle obtint le prix en 1810 dans le concours décennal. On voyait dans le jeune écrivain un digne successeur de Métastase et d'Alfieri.

Cette pièce fut suivie de *Médée*, d'*Ino*, d'*Œdipe* avec chœurs, de *Nabucco*, pièce allégorique qui fait allusion à

la chute du premier empire. La forme classique domine dans ces ouvrages avec l'inspiration de l'antiquité; il ne s'en écarte guère dans *Mathilde*, sauf par le choix du sujet qui se rapporte aux temps modernes; mais dix ans plus tard, en composant *Foscarini*, il donna des gages aux procédés romantiques en employant des couleurs plus vives et des formes moins régulières; le succès en fut très-grand. Depuis Alfieri, aucun écrivain n'avait remporté au théâtre un pareil triomphe; il était dû en grande partie aux allusions politiques contre le gouvernement autrichien, et le prince Louis Bonaparte (Napoléon III) traduisit la pièce en allemand.

Ce succès encouragea Niccolini, et il en chercha un semblable en traitant, dans *Jean de Procida*, le sujet des Vêpres siciliennes; cette fois l'esprit national était exalté aux dépens de la France; l'histoire, malheureusement, donnait prise à ces attaques, et Niccolini restait plus fidèle à l'histoire que Casimir Delavigne dans ses *Vêpres siciliennes*. La police fut obligée d'arrêter les représentations pour ne pas envenimer les relations diplomatiques, et l'écrivain dut chercher des succès en choisissant des sujets moins scabreux. Il ne cessa point pourtant de faire vibrer au théâtre le sentiment patriotique, mais il le renferma dans un sujet purement italien, *Ludovico Sforza*, qui parut encore trop hasardé à une censure ombrageuse. Le drame antique d'*Agamemnon* et *Béatrice Cenci* prouvent les tergiversations d'un esprit inquiet, gêné par une méthode indécise autant que par la pression autoritaire. Enfin dans ses deux derniers drames, *Philippe Strozzi* et *Arnauld de Brescia*, il parut avoir trouvé la plénitude de ses facultés, l'équilibre entre ses deux manières, la pureté classique unie aux aspirations plus libres de l'art moderne.

La dernière pièce est un vaste drame historique à la manière de Shakspeare; Arnauld de Brescia y figure, au milieu des passions du moyen âge, comme le représentant des aspirations italiennes, le champion du progrès et de la liberté. L'émotion dramatique est un peu sacrifiée au développement historique et politique de l'action; elle se perd dans un excès de détails et d'accessoires, mais l'idée dominante était de nature à passionner le public italien, et ce fut aussi pour Niccolini le point culminant de sa gloire.

Au-dessous de lui, et en suivant la même voie, un écrivain piémontais, Marenco, obtenait aussi une certaine vogue par plusieurs tragédies d'un ensemble défectueux, mais animées par moments d'un souffle vigoureux et inspiré : *Donati, Manfredi, Foscari,* ont occupé l'attention publique, moins pourtant que la *Pia de' Tolomei,* pièce touchante, d'une inspiration dantesque, et dont le cinquième acte est sublime de pathétique.

Avec les auteurs précédents, qui forment transition entre les deux écoles, les traditions classiques s'évanouissent, et désormais le drame règnera en maître au théâtre. Alors apparaît un écrivain heureux et fécond, Giacometti, que l'on a surnommé « le premier fournisseur dramatique de la Péninsule ». Son *Cola di Rienzo* date de 1838, et le sentiment national y est exalté dans quelques scènes fort belles. Le *Torquato Tasso* est en sept actes avec prologue; c'est la vie du Tasse mise en scène, avec un peu de décousu et d'invraisemblance, mais représentée surtout dans cette situation dramatique et pénible où l'illustre poëte est retenu captif dans une maison de fous. Un autre drame, *Maria Visconti,* fut composé pour la grande tragédienne Ristori; il offre des scènes fort émouvantes; d'un acte à l'autre l'intérêt augmente; le cinquième

acte porte l'émotion jusqu'au comble, et le dénoûment est d'un effet saisissant. Si le style de cet écrivain était à la hauteur de son imagination, il pourrait compter parmi les maîtres. C'est encore le style qui est le côté faible de son *Sophocle*, peinture majestueuse de la vieillesse du grand tragique grec, lorsqu'il est en butte à l'ingratitude de ses fils. Giacometti a aussi composé de nombreuses comédies dont la plupart ont réussi à la scène, quoiqu'elles soient en général assez médiocres : les meilleures sont *la Donna* et *il Fisionomista*.

La *Médée* de M. Somma a été applaudie grâce à la puissance dramatique de madame Ristori, car, sans elle, malgré des vers énergiques et bien tournés, il est probable que cette pièce eût passé inaperçue comme beaucoup de ses congénères.

M. Carcano, dans sa tragédie d'*Ardoino*, a plus de chaleur et d'éclat, et même, dans quelques scènes, il excite cette noble émotion qui commande le succès. Son *Spartacus* est aussi une belle étude antique ; ce qui manque à cet auteur, c'est l'art suprême de combiner un plan et d'agencer un sujet avec cette force, cet intérêt qui est la vie même de la composition dramatique. — C'est aussi le défaut dominant des pièces de Leopoldo Marenco, qu'il ne faut pas confondre avec son père, l'auteur de la *Pia de' Tolomei*. Sa *Piccarda Donati* n'a eu qu'un succès du moment, et sa seconde tragédie, *Saffo*, n'obtint pas une attention plus durable. L'éclat du style peut séduire quelques lettrés, mais la masse des spectateurs cherche ailleurs son plaisir : elle a l'instinct de cette règle capitale formulée par Boileau :

Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
A son comble arrivé, se débrouille sans peine.

Marenco a un peu mieux réussi dans *Falconiere*, la *Famiglia*, *Raffaello*, qui rentrent plus spécialement dans le genre du drame. Quant à ses tentatives dans le genre comique, elles ne sont pas assez heureuses pour mériter une mention.

On ne peut refuser à M. Bolognese l'honneur d'une grande fécondité dramatique jointe à une certaine originalité d'invention. Sans parler de sa *Cleopatra*, estimable étude historique dont les caractères manquent d'individualité, ni de son *Caïno*, qui dut surtout son succès à la Ristori dans le beau rôle de Noema, nous trouvons une véritable grandeur dans la tragédie de *Prométhée*, personnage symbolique dont il a su tirer de grands effets : la conduite de la pièce est soignée aussi bien que le style.

On pourrait donner quelques éloges à M. Zamboni pour sa *Bianca della Porta*, si le sujet, atroce et répugnant en lui-même, était traité avec plus de délicatesse. — M. Morelli, au contraire, a peut-être trop adouci et transformé les mœurs de l'époque qu'il a peinte dans son *Fra Moreale*, qui n'est autre que le sujet d'Ardoin d'Ivrée, déjà traité par M. Carcanio ; aussi sa pièce est-elle agréable, fort applaudie à la scène, tandis que celle de Zamboni ne laisse qu'une impression d'horreur.

L'écueil du drame historique, en Italie, c'est de sacrifier par trop à l'idée politique du moment et aux passions malsaines de la foule. Si la censure autrichienne péchait autrefois par excès de sévérité, celle du gouvernement actuel pèche par excès contraire ; les attaques contre la religion et la morale se produisent impunément sur la scène, et l'antagonisme contre le pouvoir pontifical se donne libre carrière. Certains écrivains exhument de l'histoire tout ce qu'ils peuvent trouver de scandaleux et d'hostile au clergé,

et contribuent de tout leur pouvoir au relâchement du frein religieux et moral. Nous laissons volontiers dans l'ombre les pièces où s'accusent ces fâcheuses tendances : la littérature n'a rien à y gagner, et la dignité humaine à tout à y perdre.

Nous terminerons cette revue en parlant d'un écrivain, M. de Gubernatis, qui a transporté avec bonheur sur la scène italienne un épisode du *Mahâbhârata* indien, et en a fait la trilogie de *Nala*. Ces tableaux de la poésie orientale sont pleins de grandeur et de charme, et la couleur locale y est observée avec un soin qui leur donne une vive originalité.

La comédie italienne a suivi un mouvement parallèle à celui de la tragédie. Après le comte Giraud, dont nous avons parlé, elle a pour représentant principal, pendant de longues années, Alberto Nota, excellent écrivain, moins gai que son rival, mais d'un goût plus pur et plus rapproché de la haute comédie. Il débuta en 1808 par *i Primi Passi*, peinture assez vive des mœurs de la haute société italienne, qui fut suivie du *Philosophe célibataire* (*il Filosofo celibe*), œuvre spirituelle, dont le caractère principal n'a pourtant pas toute la vraisemblance désirable. *I Litiganti*, la *Donna ambiziosa*, la *Lusinghiera*, sont encore des pièces agréables, bien tournées, mais qui le cèdent en mérite à la *Fiera*, la dernière et la meilleure œuvre de l'écrivain : les caractères de cette pièce sont finement dessinés, et l'intrigue nouée avec art.

Entre Albert Nota et Paolo Ferrari, il s'écoula un laps de temps assez considérable où le théâtre comique fut à peu près nul : il vivait des productions anciennes ou d'imitations françaises que surveillaient de près les ciseaux de la censure. Il fallut l'ébranlement produit par les événe-

ments de 1848 pour lui rendre des allures plus libres et susciter de nouveaux écrivains. C'est alors que parut Gherardi del Testa, avocat distingué, qui, malgré ses succès au barreau, préféra ceux de la scène, et y obtint une vogue aussi durable que méritée. Ses premières pièces annonçaient un esprit facile, brillant, un digne héritier de Giraud et de Nota; tel est le *Système de Georges*, comédie agréable et pleine de naturel, qui eut pour contre-partie le *Système de Lucrèce*, où les incidents se produisent avec un peu trop d'artifice. Encouragé par l'accueil favorable du public, M. Gherardi écrivit en dix ans une foule de pièces, presque toutes réussies, semées de scènes spirituelles, de charmants détails, et dont nous ne pouvons qu'indiquer les meilleures : *Vanita e Capriccio, il Ballo in maschera, Un' avventura ai bagni, il Padiglione delle Mortelle* (*le Pavillon des Myrtes*), etc. Mais ces comédies amusantes et légères ne donnaient pas encore toute la mesure du talent de M. Gherardi; il a pris depuis un vol plus élevé, et a franchement abordé la peinture de mœurs et les tableaux sérieux de la haute comédie dans la *Charité intéressée*, la *Conscience élastique* et le *Vrai Blason;* ces pièces sont de fortes études, travaillées avec soin, et traitées avec autant de vigueur que de souplesse. Plusieurs autres pièces appartenant à cette phase nouvelle pourraient en être rapprochées sans désavantage, mais nous nous bornons à indiquer les principaux titres de cet écrivain à la gloire littéraire.

Paolo Ferrari débuta par des comédies d'une portée savante et sérieuse qui s'adressaient moins à la foule qu'à un public lettré : *Goldoni et ses seize comédies*, la *Satire et Parini* sont des études historiques mêlées d'incidents comiques où ces deux écrivains figurent comme héros de chacune de ces pièces; elles sont un peu longues et char-

gées de détails jusqu'à l'encombrement, mais l'intérêt est soutenu ainsi que le style. La *Prose,* pièce plus simple dans le plan, a plus d'un côté faible; pourtant elle se relève dans d'excellentes scènes où le comique côtoie le pathétique. Mais au lieu d'aller en progressant comme Gherardi, Ferrari a descendu la pente contraire, et le succès de ses ouvrages est de plus en plus contesté; il violente ses sujets pour en tirer des effets peu naturels, et il tombe dans de choquantes invraisemblances; on doit regretter cette éclipse d'un talent sérieux qui promettait un éclat plus durable.

M. Suñer, né à la Havane (1832), a été élevé en Italie et y a conquis ses droits de nationalité par une série de pièces généralement applaudies, qui le placent avec honneur dans la pléiade dont Gherardi est l'étoile la plus brillante. Dans le nombre, on distingue surtout le *Amiche,* la *Gratitudine,* où son talent d'observateur s'affirme avec une véritable autorité.

Afin de ne pas prolonger, sans grand intérêt pour le lecteur, cette revue déjà longue des auteurs comiques, il nous suffira d'indiquer ceux qui occupent encore la scène avec plus ou moins de succès, et sur lesquels il est difficile d'asseoir encore un jugement définitif : tels sont M. Bersezio, auteur des *Miserie del signor Travetti;* Torelli, dont les *Mariti* est le meilleur ouvrage; Martini; de Renzis, auteur de jolis proverbes; Muratori; Carrera; Cossa; Fambri, dont le *Caporal de semaine* a été fort applaudi; Bettoli; Montecorboli; Costetti; Coletti[1].

[1] Voir pour plus de détails *Histoire de la littérature contemporaine en Italie,* par A. Roux. 2 vol. Charpentier. Paris.

CHAPITRE XVII.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

L'*histoire* : Botta. — Micali. — Coletta. — Papi. — César Cantù. — Troya. — Balbo. — Amari. — Capponi. — Lita. — Capecelatro. — Tosti. — Vanucci. — Farini. — Ranalli. — Romanin. — Villari. — Ricotti. — La Lumia. — Giudici. — Villarena. — Montanelli. — La *philosophie* : Rosmini. — Gioberti. — Mamiani. — Franchi. — Spavento. — Vera. — Luciani. — *Polygraphie, éloquence, critique* : Bresciani. — Segneri. — Barbieri. — Ventura. — Giudici. — Ranalli. — De Sanctis. — Perez. — Le *roman* : Cantù. — Tommaseo. — Guerazzi. — Massimo d'Azeglio. — Carcano. — Bersezio. — Gherardi del Testa. — Tigri.

L'histoire, traitée avec éclat par Muratori à la fin du dix-huitième siècle, continua de produire de bons et solides travaux. Charles Botta (1766-1837), que les premiers événements de la Révolution avaient forcé de s'expatrier, resta longtemps au service de la France, d'abord comme médecin militaire, puis comme membre du Corps législatif, quand le Piémont, sa patrie, fut réuni à la France. Après la chute de l'Empire, il devint recteur de l'académie de Rouen, puis de celle de Nancy, pour être destitué quelques années après. Son premier ouvrage fut l'*Histoire de la guerre d'indépendance des États-Unis,* qui ne manque pas de valeur, quoique l'auteur fût privé de bien des secours et des documents mis au jour depuis. C'est dans sa retraite, depuis 1822, qu'il put achever et publier son *Histoire d'Italie* de 1789 à 1815, récit intéressant, mais dont les vues sont courtes et manquent d'ensemble. Sa *Continuation*

de l'Histoire d'Italie de Guichardin, en dix volumes, est aussi jugée sévèrement par la critique moderne, qui lui reproche le défaut de proportion, d'unité et d'exactitude. Botta a des pages éloquentes et pathétiques, mais il recherche trop l'effet pittoresque, il court après l'épisode et l'anecdote, et son style manque de la simplicité qui convient à l'histoire.

Micali (1780-1844) l'emporta sur Botta au concours florentin du prix décennal en 1810 : les juges de la Crusca couronnèrent son *Italie avant la domination des Romains*, tandis que l'*Histoire de l'Indépendance américaine* n'obtenait qu'une mention honorable. Si une érudition plus complète a fait trouver dans cet ouvrage quelques erreurs et des parties défectueuses, il n'en reste pas moins comme un véritable monument national, un répertoire curieux de recherches précieuses sur les origines italiennes, et l'on comprend la réputation qu'il fit à son auteur; le style en est nerveux et rapide, et il porte l'empreinte d'un patriotisme aussi vif qu'éclairé.

Coletta (1773-1831) a écrit au point de vue libéral l'*Histoire du royaume de Naples* depuis l'intronisation des Bourbons en 1734 jusqu'à nos jours. Ancien général du roi Murat, il fut proscrit en 1821 comme trop sympathique au mouvement révolutionnaire de cette époque. Il paraît que son ouvrage, au moins dans la première moitié, fut revu et retouché par son ami Giordani; mais cela n'enlève rien au mérite de sa composition, remarquable par la fermeté de la pensée et la vigueur du style. Il mourut avant la publication de son livre et n'en put voir le succès.

C'est dans un autre esprit, et au point de vue royaliste, que sont écrits les *Commentaires de la Révolution française* par Lazzaro Papi : il n'en reste pas moins impartial, et

son jugement n'est pas obscurci par les préjugés de l'esprit de parti qui entraînent presque toujours les historiens français quand ils racontent cette mémorable période de notre histoire. Malheureusement, dans la partie qui regarde l'empire, il manque souvent de documents originaux, et son récit, trop sommaire, est insuffisant et parfois inexact: sa manière se rapproche de celle de Tacite, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse lui accorder.

César Cantù (1805) occupe aujourd'hui la première place parmi les historiens italiens, et son autorité n'est guère contestée, même par ceux qui ne voient pas sans dépit les sentiments franchement catholiques de cet éminent écrivain. Il se forma sous l'inspiration de Manzoni, qui encouragea ses débuts, et ajouta à sa gloire personnelle celle d'avoir donné à l'Italie le premier de ses historiens modernes. A vingt-quatre ans, il fit paraître son *Histoire de Côme,* prélude des vastes travaux qui ont occupé toute sa vie. Son œuvre capitale est l'*Histoire universelle,* qui lui coûta onze années de travail, et qui fut terminée en 1849. Dans un sujet si vaste, où il fallait compulser toutes les annales du genre humain, Cantù n'est pas resté inférieur à sa tâche; il a su en embrasser d'un œil sûr l'ensemble aussi bien que les détails, et il marche d'un pas ferme vers son but, le seul qu'un historien puisse avoir en vue, la vérité. De vastes lectures lui ont rendu familières toutes les sources de l'histoire, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours; il n'est étranger à aucun système, et il met en présence les opinions diverses, sauf à les discuter avec la loyauté de son caractère et les lumières que lui fournit une science approfondie. Les quelques erreurs qu'on a pu relever dans ce grand ouvrage n'infirment en rien la haute valeur qu'il faut lui reconnaître.

L'*Histoire des Italiens* du même auteur n'a pas eu un succès égal, mais on n'a pas contesté le vif intérêt que présentent ses deux ouvrages biographiques et critiques intitulés *Parini et son école, Érasme et la réforme en Italie.*

L'*Histoire des Barbares*, du Napolitain Troya, se recommande moins par le style que par l'érudition. Cet écrivain s'occupa aussi d'une discussion ingénieuse sur le sens allégorique d'un passage de Dante (*il Veltro allegorico di Dante*[1]), qui inspira à son disciple, le comte Balbo, un excellent travail, la *Vie de Dante*, écrit avec une verve spirituelle et souvent originale. On doit encore au comte Balbo un *Résumé de l'histoire d'Italie*, l'*Histoire d'Italie sous les Barbares*, des *Méditations historiques*, des *Lettres sur la politique et la littérature*. Ces divers ouvrages sont faits dans un très-bon esprit et font honneur à la franchise de l'écrivain.

M. Amari a écrit la *Guerre des Vêpres siciliennes*, étude approfondie d'un grand épisode historique dont ce travail peut être considéré comme le dernier mot. — Les *Lettres sur les Lombards*, du marquis Gino Capponi, qui rappellent celles d'Augustin Thierry sur l'histoire de France, sont un exposé solide et succinct de la querelle séculaire entre les papes et les empereurs dont les deux pays ont eu tant à souffrir. — L'*Histoire des grandes familles italiennes*, par le duc Lita, est aussi un travail estimable, complet et fort intéressant à consulter pour quiconque s'occupe de l'histoire de la Péninsule. — Enfin, deux savants religieux, l'oratorien Capecelatro et le bénédictin Tosti, ont rendu des services à la science aussi bien qu'à l'Église, en composant, l'un l'*Histoire de saint Pierre Damien*, et l'autre *la Comtesse Mathilde et les Pontifes romains.*

[1] *Le Lévrier allégorique de Dante.*

M. Vanucci a fouillé avec un soin consciencieux et une critique éclairée les origines italiennes dans son *Histoire de l'Italie ancienne*, où il profite des travaux antérieurs de Vico et de Niebuhr, mais sans les suivre trop loin dans leur esprit de système sur les origines romaines. Il trace à grands traits et supérieurement le tableau de la décadence de l'empire, où les mœurs, la littérature, la langue étaient entraînées dans le même naufrage.

Homme d'État et historien, M. Farini, en écrivant l'histoire des événements contemporains dans *lo Stato romano*, n'a pu échapper aux préoccupations du moment ni aux impressions du parti politique auquel il appartient; on doit pourtant lui savoir gré des efforts qu'il fait pour juger avec impartialité les hommes et les événements. Les travaux de ce genre ne sont jamais le dernier mot de l'histoire, qui a besoin de voir à distance pour apprécier l'ensemble des choses. Trop préoccupé des libertés italiennes et partisan déclaré du mouvement révolutionnaire, M. Farini ne peut comprendre ni juger sainement la conduite du grand et saint pontife Pie IX, au milieu des sinistres événements qui ont eu pour but et pour résultat de fouler aux pieds tous ses droits et ceux de l'Église. On a de ce même écrivain l'*Histoire d'Italie de* 1814 *à* 1823, écrite avec talent, mais toujours au même point de vue de son parti politique. — Il y a plus de calme et d'indépendance philosophique dans l'*Histoire d'Italie de* 1814 *à* 1853, par le professeur Ranalli, dont le style et la manière sont empreints d'une gravité antique; il y a bien un peu de pédantisme dans ces formes archaïques que l'auteur affectionne; il s'abstrait en quelque sorte du présent et vieillit à plaisir l'histoire moderne qu'il raconte.

M. Romanin a écrit en neuf volumes l'*Histoire de*

Venise, travail d'érudition consciencieuse et forte, puisé aux sources authentiques, et qui complète sur plusieurs points la belle histoire de Daru. — La *Vie de Savonarole*, par M. Pascal Villari, mérite également des éloges pour la belle ordonnance de la composition et les précieux documents qu'elle met au jour sur cet illustre dominicain, dont le rôle fut si important dans la révolution florentine contre le pouvoir des Médicis.

M. Ricotti se fit d'abord connaître par une étude sur les *condottieri* italiens, ces fameux chefs de bandes qui furent la plaie de l'Italie au moyen âge : tel est l'objet de la *Storia delle compagnie di ventura*. Mais cet ouvrage a moins d'importance et de mérite que son *Histoire de la monarchie de Savoie*, œuvre solide, qui lui a coûté quinze années de recherches et de travail. On voit avec quel soin et quel zèle les Italiens cherchent à mettre en lumière les richesses enfouies de leurs archives nationales. Les travaux historiques sont toujours le plus évident symptôme du réveil d'une nation, car le passé prête au présent ses lumières et son expérience.—M. La Lumia, dans ses *Études sur l'histoire de la Sicile*, a traité avec intérêt certaines périodes de l'histoire de ce pays, si complexe et si peu connue; tandis que M. Giudici a cherché à éclaircir, sans y réussir toujours, l'histoire si confuse des *Communes italiennes*, et que M. Celesia s'attachait à reproduire certaines parties de l'*Histoire de Gênes*.

En fait de mémoires ayant une portée historique et politique, il faut citer ceux du marquis de Villarena (le *Reminiscenze de' miei tempi* et *Ultimi Ricordi*), à qui l'on doit également les *Légendes historiques de la Sicile;* écrits sans prétention, et même sans assez de soin de la forme et du style, ces ouvrages ont une libre allure, une verve pas-

sionnée qui leur donne un vif intérêt. L'unitarisme italien y reçoit plus d'une atteinte, et des leçons qui doivent donner à réfléchir à ceux qui emploient l'arbitraire sous prétexte de déraciner les abus et de faire le bonheur de la nation. — Les *Mémoires sur l'Italie*, de Montanelli, se rapportent au mouvement révolutionnaire de 1848, auquel il prit une part assez active pour devenir président du conseil des ministres et triumvir à Florence. Il combattit à Curtatone contre l'armée de Radetzki et resta sur le champ de bataille le corps percé d'une balle. Ces Mémoires sont un tableau curieux des passions et des illusions de l'époque; mais l'écrivain est sincère, même dans ses exagérations.

De l'histoire, nous passons sans transition à la philosophie, qui s'y rattache par plus d'un rapport intime, car, de nos jours, ces deux sciences touchent de près aux théories gouvernementales, et, dans l'état actuel de l'Italie, toute la pensée converge vers la politique et est entraînée avec elle par la marche des événements. Pendant les quarante premières années du siècle, l'Italie se préoccupait assez peu des grands travaux philosophiques qui s'accomplissaient en Allemagne et en France; les écoles ne songeaient qu'à réfuter la doctrine de la sensation, répandue par les ouvrages de Locke et de Condillac, lorsque deux écrivains d'un grand mérite, Rosmini et Gioberti, vinrent donner à cette étude un intérêt tout nouveau.

L'abbé Rosmini-Serbati (1797-1855) se place à la tête des philosophes catholiques de ce siècle, en poursuivant avec une infatigable ardeur, sans jamais dévier de l'orthodoxie, le but de ramener les esprits à la religion par la raison et la science. Il rencontra pour adversaire Lamennais et Gio berti, qu'il essaya vainement de convaincre; pour lui, s'il

erra sur quelques points de détail, il n'eut point le tort ni l'orgueil de la résistance, et sa prompte soumission à l'Église ne fit que relever sa bonne foi ainsi que la noblesse de son caractère. Ses ouvrages, empreints d'une logique vigoureuse, d'une grande finesse d'analyse et d'aperçus, ne forment pas moins de trente volumes sur divers sujets de philosophie et de religion. Il fonda aussi plusieurs institutions charitables et refusa le cardinalat. Devenu ministre de Pie IX avec Rossi, il suivit le pape dans sa retraite à Gaëte.

Moins profond comme philosophe et moins bon écrivain que Rosmini, Vincent Gioberti (1801-1852) fut avant tout un homme d'action en même temps qu'un cœur généreux. Il eut sans doute bien des illusions, il caressa mainte utopie; ce qui l'excuse, ce sont ses intentions, toujours droites et pures; son existence agitée se lie à tous les événements de la Péninsule pendant trente années. Prêtre, théologien, philosophe, chapelain à la cour de Charles-Albert, exilé comme agitateur révolutionnaire, en dernier lieu professeur à Bruxelles, il avait débuté en 1838 par une *Théorie philosophique* (*Teorica*), où il cherchait à établir l'harmonie, la convenance entre la religion, la civilisation et le progrès. Deux ans après, il publiait l'*Introduction à l'étude de la philosophie*, qui n'est autre chose qu'une critique des différents systèmes; celui de Descartes y est vivement attaqué; Gioberti y substitue l'ontologisme, en s'appuyant sur saint Anselme, Malebranche, Leibnitz et Vico, et il proclame l'alliance du catholicisme avec la philosophie. Ces ouvrages furent accueillis avec faveur par les catholiques, mais ils déplurent aux libéraux, auxquels Gioberti avait donné des gages, et de toutes parts vinrent les attaques; les disciples de Rosmini ne les lui épargnè-

rent pas, et Gioberti riposta avec une verve de pamphlétaire dans un ouvrage plein de virulence, *les Erreurs philosophiques d'Antoine Rosmini.*

C'est alors que Gioberti, poussé par sa fougueuse nature, sortit tout à coup du calme sanctuaire de la philosophie pour se jeter dans l'arène agitée de la politique : il écrivit son livre fameux de la *Primauté morale et civile des Italiens,* dédié à Silvio Pellico, et où il soutenait cette thèse problématique, que l'Italie avait toujours possédé, soit effectivement, soit virtuellement, cette suprématie morale qui faisait d'elle un instrument privilégié de la Providence. Il réclamait sa rénovation sociale et politique au moyen d'une confédération des États ayant le pape pour chef religieux, le roi de Sardaigne pour chef militaire, et comme objectif l'expulsion des Autrichiens. Cet ouvrage, où la France était assez mal traitée, causa un grand émoi, surtout quand l'auteur y eut ajouté ses *Prolégomènes.* Les jésuites, qu'il avait d'abord ménagés, se voyant attaqués à leur tour, ripostèrent avec vigueur, et Gioberti usa de représailles avec une violence et une passion qui dépassaient toutes les bornes d'une loyale polémique. Gioberti servit ainsi de levier à la révolution politique de 1848; il fut nommé député, président du parlement, ministre, et se mêla à toutes les luttes des partis; mais il fut bientôt dépassé par ceux à qui il avait donné de l'élan, et quitta les affaires pour se retirer à Paris, où il allait mourir dans un exil déguisé sous les apparences d'une mission diplomatique. C'est alors qu'il écrivit son dernier ouvrage, la *Rénovation civile de l'Italie,* qui servit de programme à la politique du comte de Cavour; il n'y ménage aucun parti, et il dit à chacun d'eux de dures vérités, mais il ne perd pas de vue le triomphe de l'idée nationale, qui fut

l'objectif et la passion de toute sa vie. De ses ouvrages philosophiques, le *Traité sur le beau* restera comme son œuvre la plus brillante et la plus pure, de même que le recueil de ses *Lettres*, en trois volumes, est une lecture nécessaire pour quiconque veut le connaître tout entier.

L'école philosophique de Gioberti a eu, en Italie, des adhérents nombreux, des continuateurs; tandis que les peuples voisins, l'Allemagne et la France, semblent avoir épuisé tous les systèmes, l'Italie continue ses recherches et ses travaux avec une ferveur de néophyte. Mamiani, qui avait débuté dans la carrière avant Gioberti, a fini par se rallier à son système ontologique. Cette évolution est complète dans ses *Confessions d'un métaphysicien*, œuvre plus élégante que profonde, qui est comme un commentaire du spiritualisme platonicien[1]. Mais l'école religieuse de Gioberti a pour principaux interprètes MM. Fornari, Catara-Lettieri et Vincenzo di Giovanni, écrivains distingués, adversaires résolus et souvent bien inspirés de l'école matérialiste et positiviste.

Cette dernière doctrine a eu pour initiateur en Italie le Génois Franchi, qui est plutôt un pamphlétaire qu'un philosophe. Si, dans sa *Philosophie des écoles italiennes*, il met une certaine verve à combattre les écrivains spiritualistes, il ne leur oppose aucun corps de doctrine, car la négation n'en est pas une, et il n'en est jamais sorti aucune vérité. On peut en dire autant de l'hégélianisme, professé à Naples par MM. Spavento et Vera; le premier a traduit et commenté la *Logique* de son maître, suivie de

[1] Mamiani fut en outre publiciste, orateur et homme d'État. Modéré de caractère et d'opinion, il s'opposa toujours aux mesures violentes de la Révolution, et tint tête aux menaces de Mazzini et de Garibaldi. Ses *Discours* et ses *Écrits politiques* nous le montrent orateur éloquent et publiciste distingué.

sa *Philosophie de la nature;* mais il ne paraît pas que les nuageuses doctrines du philosophe allemand aient grande chance de se populariser sous la pure lumière du soleil d'Italie, et le panthéisme hégélien a trouvé un adversaire aussi vigoureux que convaincu dans un autre partisan de Gioberti, M. Luciani, dont les œuvres sont une exposition lumineuse et une glorification enthousiaste de la doctrine de son maître.

Avant de parler du roman, il nous reste à donner une notion sommaire de quelques bons écrivains en prose, qui se sont distingués dans des genres divers, soit dans la critique, soit dans la polémique, soit dans l'éloquence.

Le père Antonio Bresciani (1798-1862), jésuite, a été l'un des plus ardents défenseurs de la cause catholique à une époque où la presse antireligieuse se livrait aux plus violentes attaques contre l'Église. Attaché à la rédaction de la *Civiltà cattolica,* il combattit les mauvaises doctrines avec une ardeur et une conviction qui imposaient le respect même à ses adversaires, quand ils voulaient être de bonne foi. La forme du roman convenait bien à son imagination vive et colorée, et il obtint un succès de vogue par le *Juif de Vérone,* la *République romaine,* le *Zouave pontifical.* Mais son talent littéraire se montre plus sérieux et plus complet dans diverses publications pleines de verve, de pittoresque et d'imprévu : les *Avertissements de Tionide,* la *Vie d'Abulker,* le *Tyrol allemand* et la *Sardaigne;* ce dernier ouvrage a des pages d'un effet ravissant.

La chaire chrétienne, sans s'élever à la même hauteur qu'en France, a eu pourtant quelques dignes interprètes, parmi lesquels figure d'abord Segneri, dont la parole était animée d'élans vigoureux et savait remuer les âmes. L'abbé Barbieri, avec un goût plus pur, mais moins d'élé-

vation, parlait en moraliste plutôt qu'en apôtre, et charmait un auditoire choisi par l'élégance fleurie de sa parole et l'ingénieuse habileté de ses discours. Le père Ventura, théatin, ne demandait pas à la rhétorique les effets de ses discours; l'inspiration lui venait du moment et des circonstances. Il s'y livrait avec une verve pittoresque, dans la chaire ou sur une borne, remuant la foule par un langage imagé, populaire, et se mettant à l'unisson de cette mobilité italienne qui se laisse si facilement entraîner et émouvoir. Il restera peu de chose de cette éloquence mouvementée du célèbre religieux, sauf quelques discours plus réfléchis, tels que le panégyrique d'O'Connel; comme écrivain, le père Ventura est assez médiocre, et sa renommée a peu de chose à attendre de l'avenir.

S'il y a bien du choix à faire dans les écrits de l'Italie contemporaine, le goût s'est pourtant amélioré en se rapprochant du naturel et de la vérité; la langue littéraire s'est dégagée des nombreux dialectes provinciaux; la communauté d'idées et d'intérêts lui donne un caractère plus unitaire qui est très-favorable à la vulgarisation des bons ouvrages. La critique littéraire, la philologie ont produit des œuvres distinguées, qui viennent en aide à ce progrès du goût et de la langue. M. Emiliani Giudici a composé une *Histoire de la littérature italienne* qui est complète dans sa brièveté, et dispense le public affairé de recourir à de trop volumineux ouvrages dont les détails font perdre souvent le coup d'œil d'ensemble. Il s'attache à faire ressortir les grandes renommées littéraires, qui caractérisent une idée ou une époque et en résument la gloire en même temps que l'esprit. Son livre y gagne en intérêt, mais il ne correspond pas au besoin scientifique de toutes les classes de lecteurs.

L'esthétique a trouvé en M. Ranalli un digne et savant interprète des œuvres d'art dont l'Italie est la patrie mère. Son *Histoire des beaux-arts en Italie* nous donne de riches et brillantes descriptions de tant d'œuvres fameuses dues au pinceau et au ciseau des maîtres italiens, et qui servent encore de modèles aux artistes amoureux de l'idéal. Voué à l'enseignement, M. Ranalli a rendu à la littérature le même service qu'aux beaux-arts par ses *Ammaestramenti di letteratura* [1], où il donne à la fois le précepte et le modèle, en s'appuyant sur les grands écrivains dont l'autorité est incontestée.

Sous la plume de M. de Sanctis, professeur à Naples, la critique a fait des progrès remarquables; on en trouve la preuve dans son volume d'*Essais,* supérieur, pour la finesse des aperçus, à son *Histoire de la littérature italienne,* qui n'en traite réellement qu'une partie, car les origines de la langue y sont omises, et l'ouvrage ne dépasse pas le quinzième siècle. En revanche, il s'arrête avec complaisance sur la grande figure de Dante, et lui donne des développements hors de proportion avec le reste de l'ouvrage : un Italien ne peut parler de l'auteur de la *Divine Comédie* sans tomber dans l'extase, et il est toujours sûr d'intéresser ses lecteurs.

La *Critique dantesque* forme à elle seule une bibliothèque entière : jamais poëte n'a plus exercé la patience et la sagacité des commentateurs. La liste n'en est pas close, et M. Francesco Perez y a ajouté son nom par sa *Beatrice svelata,* où il cherche, avec beaucoup de science, à tracer les limites entre l'allégorie et la réalité au sujet de l'inspiration du *Gran padre Alighieri.*

[1] *Leçons de littérature.*

Nous serons bref sur le roman moderne, car les chefs-d'œuvre y sont rares, et, pour une œuvre de mérite et de goût achevé, comme les *Fiancés* de Manzoni, il en est des centaines dont les titres ne valent pas la peine d'être cités. Ce genre fantaisiste, dont on abuse tant de nos jours, moins pour l'instruction que pour la démoralisation des lecteurs, se renferme rarement dans de justes bornes; quand il ne fausse pas l'histoire, ce qui arrive presque toujours, il fausse l'imagination et le goût, et les jeunes lecteurs qui se passionnent pour ce genre d'ouvrages ne sentent que trop tard ce qu'il a fait perdre à la fraîcheur de leur âme et à la délicatesse de leur éducation littéraire.

M. César Cantù, si remarquable comme historien, a échoué complétement en voulant devenir romancier. Sa *Margherita Pusterla* est un tissu d'horreurs et d'invraisemblances, malgré quelques bons aperçus historiques et de bonnes intentions morales.

M. Tommaseo (1803) a mieux réussi dans une peinture historique fort intéressante et très-exacte sous le rapport de la couleur locale, le *Duc d'Athènes,* dont le sujet lui a été fourni par les annales florentines. Dans un autre ouvrage, *Fede e Bellezza,* cet écrivain a fait une étude intime et psychologique, qui vaut moins par l'action que par les détails et le style; la narration y alterne avec la méditation philosophique, et pourtant l'intérêt se soutient par le charme des détails et des épisodes.

M. Guerrazzi (1805), dans la *Bataille de Bénévent,* a pris à Byron son héros, Manfred, pour en faire le centre d'un tableau historique chargé de fortes couleurs et de notables exagérations. L'esprit démocratique a mal inspiré cet écrivain; imagination déréglée, il ne sait diriger ni son plan ni son style; ces défauts sont surtout sensibles dans son *Siége de*

Florence, aussi mal ordonné que mal écrit, et sa réputation est plutôt due à l'esprit de parti qu'à des qualités sérieuses.

En 1848, Guerrazzi fut porté par la révolution à la tête de la république toscane, et il usa en peu de jours sa popularité; il a passé par la prison et l'exil, et son caractère y a pris un degré d'exaspération réelle. Ses romans portent l'empreinte des agitations de son esprit et des égarements de sa pensée; c'est partout une aigreur morose contre la société; sa fougue démagogique s'exhale en imprécations impies, en scènes de désenchantement et de désespoir; de là ce ton faux et boursouflé qui gâte des pages parfois éloquentes.

Massimo d'Azeglio (1801), gendre de Manzoni, forme un parfait contraste avec Guerrazzi; député, ministre en même temps que romancier, artiste et poëte, il y a dans son honorable existence cette dignité, ce calme, cette unité morale que donnent seuls une conscience honnête et le sentiment du devoir. Ses romans, *Ettore Fieramosca*, *Niccolo de' Lapi*, prouvent un talent de narrateur aussi aimable que sérieux; il commença, sans l'achever, un roman historique, la *Lega lombarda*, qui l'eût placé peut-être à côté de Walter Scott; c'était une étude pleine d'intérêt et d'érudition sur le douzième siècle; elle s'arrête malheureusement au huitième chapitre. M. d'Azeglio se peint tout entier dans ses *Souvenirs* (*Ricordi*), l'un des meilleurs livres que l'on ait écrits sur les événements de l'Italie moderne jusqu'en 1848; car c'est à cette date que l'éminent écrivain arrête le tableau de ses pénétrantes observations, complétées du reste, jusqu'à un certain point, par sa correspondance.

Les romans et les nouvelles de M. Carcano se recom-

mandent par une grande vigueur de touche, de jolies scènes vivement racontées, des descriptions brillantes, des élans lyriques d'un caractère mélancolique et tendre. Son grand succès a été *Angiola Maria,* qui vaut mieux pourtant par les détails que par l'ensemble : aussi réussit-il moins dans un grand récit que dans les petits tableaux de genre tels que les offrent ses charmantes nouvelles.

Deux auteurs dramatiques dont nous avons parlé, MM. Bersezio et Gherardi del Testa, ont aussi abordé le roman avec succès : le premier par son *Novelliere contemporaneo*, séries de récits consacrés à l'*amour,* à la *famille* et à la *patrie*, selon le sentiment qui y prédomine ; il y a ajouté d'autres romans, l'*Odio*, *Palmina*, les *Anges de la terre* ; le second a déployé un vrai talent d'observation dans *Riche et Pauvre*, tableau de mœurs finement esquissé qui rappelle souvent la touche de Lesage.

M. Joseph Tigri, qui a collectionné parmi les montagnards de l'Apennin son curieux recueil des *Chants populaires de la Toscane*, et qui a chanté avec effusion les paysages et les mœurs de son pays natal dans son poëme des *Selve*, a complété sa réputation par plusieurs récits intéressants : *il Montanino*, *Volontario et Soldato*, *Selvaggia de' Vergiolesi* ; ce dernier joint à l'attrait de l'invention romanesque le mérite plus solide d'une peinture historique pleine de consciencieuse érudition, soit qu'il décrive les brillantes fêtes d'une cour féodale, soit qu'il nous fasse assister aux émouvantes péripéties du siége de Pistoia.

Nous pourrions ajouter à cette liste des romanciers plusieurs écrivains qui ont débuté depuis peu avec un certain talent; mais, comme il est impossible d'asseoir sur ces premières données un jugement définitif, il nous semble préférable de réserver pour eux la question d'avenir.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

mandent par une grande vigueur de touche, de jolies scènes vivement racontées, des descriptions brillantes, des élans lyriques d'un caractère mélancolique et tendre. Son grand succès a été *Angiola Maria*, qui vaut mieux pourtant par les détails que par l'ensemble : aussi réussit-il moins dans un grand récit que dans les petits tableaux de genre tels que les offrent ses charmantes nouvelles.

Deux auteurs dramatiques dont nous avons parlé, MM. Bersezio et Gherardi del Testa, ont aussi abordé le roman avec succès : le premier par son *Novelliere contemporaneo*, séries de récits consacrés à l'*amour*, à la *famille* et à la *patrie*, selon le sentiment qui y prédomine ; il y a ajouté d'autres romans, l'*Odio*, *Palmina*, les *Anges de la terre ;* le second a déployé un vrai talent d'observation dans *Riche et Pauvre*, tableau de mœurs finement esquissé qui rappelle souvent la touche de Lesage.

M. Joseph Tigri, qui a collectionné parmi les montagnards de l'Apennin son curieux recueil des *Chants populaires de la Toscane*, et qui a chanté avec effusion les paysages et les mœurs de son pays natal dans son poëme des *Selve*, a complété sa réputation par plusieurs récits intéressants : *il Montanino*, *Volontario et Soldato*, *Selvaggia de' Vergiolesi ;* ce dernier joint à l'attrait de l'invention romanesque le mérite plus solide d'une peinture historique pleine de consciencieuse érudition, soit qu'il décrive les brillantes fêtes d'une cour féodale, soit qu'il nous fasse assister aux émouvantes péripéties du siége de Pistoia.

Nous pourrions ajouter à cette liste des romanciers plusieurs écrivains qui ont débuté depuis peu avec un certain talent ; mais, comme il est impossible d'asseoir sur ces premières données un jugement définitif, il nous semble préférable de réserver pour eux la question d'avenir.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

CHAPITRE PREMIER.

ORIGINES, JUSQU'AU TREIZIÈME SIÈCLE.

Formation de la nationalité espagnole. — Peuples anciens. — Conquête romaine. — Invasions barbares. — Royaume wisigoth. — L'Espagne latine. — Paul Orose. — Isidore de Séville. — Les conciles de Tolède. — Le *Forum judicum*. — Conquête arabe. — Califat de Cordoue. — Formation de la langue et du caractère espagnols. — Lutte des chrétiens contre les Arabes. — Le *roman* espagnol. — Charte d'Avilès. — *Poëme du Cid*. — *Romancero du Cid*. — *Romancero général*. — Caractère et sujets des romances.

Le peuple espagnol est loin d'être homogène : il est peu de pays en Europe où les races diverses se soient superposées en plus grand nombre, par suite des colonisations ou des invasions. Ibères, Phéniciens, Celtes, Hellènes, Carthaginois, Romains, Suèves, Vandales, Alains, Wisigoths, Arabes, tels sont les peuples qui y sont venus tour à tour apporter leur contingent de population, en laissant sur le sol et dans la langue des traces plus ou moins profondes. Au point de vue littéraire, il est important de

donner, ne fût-ce que rapidement, un aperçu historique de ces mouvements des peuples, pour faire comprendre de quels éléments principaux s'est formée la nationalité espagnole.

D'après Humboldt, les Ibères sont le plus ancien peuple établi dans la Péninsule, qui a pris d'eux son nom (Ibérie); c'est d'eux que descendent les Basques (Vascons, Gascons), établis sur les deux versants des Pyrénées; ce sont les Cantabres des Romains. Race intelligente, vivace, intrépide, ils ont conservé leur langue primitive, leurs mœurs, leurs usages; toutes les invasions ont passé au milieu d'eux sans altérer leur caractère distinctif. Ils forment le fond de la population dans les quatre provinces de Biscaye, Guipuzcoa, Alava et Navarre.

Les Celtes arrivèrent en Espagne à une époque reculée, qui n'est pas bien fixée par l'histoire : c'est probablement vers le onzième siècle avant notre ère. Ils vinrent par la Gaule, qu'ils peuplèrent de leurs tribus, poussant devant eux les Ibères, avec lesquels ils finirent par partager l'Espagne, en se mêlant à eux sur plusieurs points; ils occupèrent surtout le nord-est (Celtibérie), le nord-ouest (Galice) et la Lusitanie (Portugal). On retrouve encore quelques traces de leurs monuments dans les dolmens disséminés sur le sol.

Vers le même temps, les Phéniciens, dans l'intérêt de leur commerce, fondèrent des colonies sur les côtes méridionales de l'Espagne : Gadès (Cadix), Carteia, Malaga. Ils élevèrent sur le détroit les fameuses colonnes d'Hercule, surmontées de la statue du dieu qui tenait une clef entre ses mains. Les Grecs suivirent le mouvement indiqué par les Phéniciens : Rhodée, aujourd'hui Rosas, fut fondée par les Rhodiens; Ampurias et Sagonte sont aussi des

colonies grecques. Les Carthaginois, non moins entreprenants, s'établirent de bonne heure sur les côtes méridionales; repoussés de la Sicile et de la Sardaigne par les Romains, ils cherchèrent des compensations sur les rives espagnoles; Amilcar Barca, en neuf années de guerre, soumit tout le midi de la Péninsule, et son gendre, Asdrubal, fonda la nouvelle Carthage (Carthagène), puis s'avança jusqu'à l'Èbre, où il fut arrêté par la rivalité jalouse des Romains.

Bientôt après, la destruction de Sagonte par Annibal fut le signal de la seconde guerre punique, où faillit s'engloutir la fortune de Rome, mais qui amena, après des luttes sanglantes, la ruine complète de Carthage. Dès lors, l'Espagne devint la proie des Romains, malgré la résistance courageuse des populations et les succès momentanés du pâtre Viriathe; seules, les tribus ibériennes des Pyrénées conservèrent une ombre d'indépendance.

La domination romaine en Espagne dura cinq siècles et demi; elle y porta, comme partout ailleurs, sa langue, ses lois, sa forte organisation, ses monuments et son culte. La population indigène se façonna sans peine aux mœurs et à la civilisation des conquérants; elle fournit même à Rome des écrivains qui brillent avec éclat dans sa décadence littéraire : les deux Sénèque, Lucain, Quintilien, Martial, Florus. Une certaine emphase asiatique, mêlée de subtilité, caractérise ces écrivains d'origine espagnole; ils mêlent l'artifice à la pompe oratoire, mais ils marquent le degré de culture auquel était parvenue cette contrée par l'art uni à l'étude des grands modèles.

Au commencement du cinquième siècle, la domination romaine est partout ébranlée par l'invasion barbare; la Gaule livre passage aux Suèves, aux Vandales et aux

Alains, qui se ruent sur l'Espagne comme sur une proie, pillant et dévastant les monuments de l'antique civilisation. Les Wisigoths arrivent à leur tour; moins farouches que les autres conquérants, ils les dominent ou les expulsent; les Vandales vont fonder un royaume éphémère en Afrique, et l'Espagne se soumet aux derniers vainqueurs, dont la domination dura trois siècles. Convertis au christianisme, les Wisigoths se laissèrent pénétrer de son heureuse influence; le clergé avait recueilli l'héritage de la science et des lettres; il adoucit les mœurs des barbares, enseigna, fonda des écoles, et une civilisation nouvelle commença à fleurir sous le patronage de l'Église.

Les Wisigoths étaient ariens; le roi Récarède les ramena au catholicisme, à la suite d'un concile où il abjura lui-même. La langue latine recouvra son empire; les vainqueurs l'adoptèrent sans difficulté, et le gothique disparut sans presque laisser de traces. C'est du clergé que sortent les écrivains de cette période, qui tous emploient la langue latine. Paul Orose, disciple de saint Augustin, était né à Tarragone; il écrivit l'*Histoire du monde* en sept livres, pour démontrer, contre les païens, que la Providence ne peut être accusée des calamités qui affligent le monde. Isidore de Séville travailla avec ardeur à la conversion des ariens, et composa une chronique qui s'étend de la création à l'an 626, une *Histoire des rois goths, vandales et suèves*, et une sorte d'encyclopédie, sous le titre d'*Étymologies*, qui résume toute la science de son temps.

L'Espagne fut donc latinisée par les Romains et par l'éducation catholique; pendant huit siècles, elle subit l'empreinte latine. Les conciles parlaient latin; Tolède, déclarée *ville royale* sous Récarède, vit se réunir dix-sept conciles sous la domination des Wisigoths; c'étaient des

réunions à la fois politiques et religieuses, une sorte de représentation nationale; on y discutait les grands intérêts de l'État; on y faisait des lois; le septième concile promulgua en latin le code célèbre connu sous le titre de *Forum judicum*, qui ne fut traduit en espagnol qu'au milieu du treizième siècle. La conquête arabe elle-même ne put bannir le latin, qui forma, par corruption, une langue *romane*, base de l'espagnol actuel.

On se demande comment ce royaume des Wisigoths, établi depuis trois siècles, put être conquis par les Arabes à la suite d'une seule bataille. Cette faiblesse tient à plusieurs causes : d'abord, le principe de l'élection, qui mettait le trône à la merci des grands et produisait sans cesse de sanglantes rivalités; un canon du quatrième concile de Tolède proclame ainsi le droit électoral de la noblesse : « Que nul ne devienne roi si ce n'est par le libre suffrage des nobles et des évêques. » On entrevoit déjà la fierté de ces grands d'Espagne qui ne découvraient pas leur tête devant le roi. Le dernier prince wisigoth, Roderic, monta sur le trône par une conspiration contre Wittiza, qui paraît avoir été un cruel tyran. Le comte Julien, gouverneur de Ceuta pour l'empereur de Byzance, appela les Arabes d'Afrique, et la bataille de Xérès (711) leur livra l'Espagne entière. Une seconde cause du dépérissement de ce royaume fut l'oppression du peuple par la race conquérante; celle-ci avait pris les deux tiers des terres, et ne se gênait pas pour usurper le reste, quand il était à sa convenance. Le sort des colons, des serfs, des esclaves était pire que sous la domination romaine; cette masse opprimée ne montra aucun élan pour repousser de nouveaux envahisseurs; les Arabes ne pouvaient aggraver son sort. Enfin les juifs, très-nombreux en Espagne, étaient

persécutés, dépouillés de leurs biens, et firent cause commune avec les musulmans.

Les Arabes trouvèrent l'Espagne à leur convenance, et s'y attachèrent avec passion. C'était à peu près le ciel et le climat d'Orient, avec des eaux plus abondantes et un sol plus fertile. Amis des arts et des sciences, déjà éclairés par le reflet du génie grec, ils trouvaient en Espagne les monuments du génie romain, dont le prestige et la grandeur les frappaient d'admiration; ils y développèrent à leur tour toutes les ressources de leur riche imagination, soit dans la poésie, soit dans les arts; Cordoue, Séville, Grenade se couvrirent de ces temples, de ces palais féeriques que ne se lasse pas de contempler l'œil émerveillé du voyageur. L'ommiade Abdérame détacha cette belle contrée du califat de Bagdad, et fonda le califat de Cordoue, non moins brillant que celui d'Orient.

La domination arabe en Espagne dura huit siècles. Tandis qu'un certain nombre de chrétiens, sous la conduite de Pélage, un des vaincus de Xérès, se réfugiaient dans les Pyrénées cantabriques, résistaient victorieusement aux attaques des Maures, et fondaient le royaume d'Oviédo, d'où devait sortir peu à peu la revanche des chrétiens, le reste de la nation se soumit aux Arabes, se confondit avec eux, et adopta leur langue, leurs habitudes, leur costume, tout en conservant sa foi religieuse. Cette population, désignée sous le nom de *mozarabe,* oublia en partie le latin, si bien qu'au dixième siècle, un évêque de Séville était obligé de traduire et d'expliquer la Bible en arabe à ses ouailles. Pourtant la pénétration de la langue arabe ne fut jamais profonde dans la masse populaire; la forte empreinte du latin persista, grâce à l'instruction chrétienne et à l'enseignement du clergé; ce fut elle qui

triompha en définitive. Dans le *roman* espagnol, on a calculé que sur cent mots, il y en a soixante de latin contre dix arabes; le reste est grec, gothique, basque, etc., et même, en s'épurant dans les siècles modernes, la langue littéraire a encore diminué le nombre de ces éléments adventices.

Nous savons maintenant sur quelles bases s'est formée la langue espagnole, à la fois si noble, si forte, si simple et si naïve. Mais il faut se rappeler surtout sous quelles influences se développa le génie national, dans la longue lutte que ce peuple eut à soutenir pour recouvrer son indépendance et repousser l'Arabe jusqu'au delà des mers. Le sentiment religieux et patriotique fut son unique et constante inspiration; la croisade dura huit siècles; huit siècles de combats, qui trempèrent d'une indomptable énergie et d'une noble fierté ce caractère espagnol, si antipathique à toute domination étrangère. Cette guerre si légitime, si nationale, si prolongée, réunit tous les cœurs, toutes les volontés en un faisceau indissoluble. « Resserrés dans un coin de terre devenu pour eux toute la patrie, Goths et Romains, vainqueurs et vaincus, étrangers et indigènes, maîtres et esclaves, tous unis dans le même malheur, oublièrent leurs vieilles haines, leur vieil éloignement, leurs vieilles distinctions : il n'y eut plus qu'un nom, qu'une loi, qu'un État, qu'un langage : tous furent égaux dans cet exil[1]. »

Quelques mots suffiront pour indiquer la marche progressive des chrétiens espagnols dans leurs guerres contre l'islamisme. Le petit royaume des Asturies, fondé par Pélage après sa victoire de Cavadunga, s'agrandit peu à

[1] Aug. Thierry.

peu, et devint, à la fin du huitième siècle, le royaume d'Oviédo, ou de Léon, quand cette dernière ville en fut la capitale sous Ordogno II (913). Au neuvième siècle, se fonda le comté de Barcelone, fruit des conquêtes de Charlemagne, ainsi que le royaume de Navarre, d'où sortirent bientôt les royaumes de Castille et d'Aragon. Au onzième siècle, les Maures étaient refoulés jusqu'au Tage, et perdaient Tolède; mais ils se recrutaient sans cesse par de nouvelles tribus venues d'Afrique; les Almoravides, maîtres de Fez et du Maroc, se ruèrent sur l'Espagne (1086) et furent sur le point de l'asservir. Un prince français, Henri de Bourgogne, mit son épée au service des chrétiens, et reçut le Portugal en récompense; son fils, Alphonse *el Conquistador,* fut proclamé roi par ses soldats sur le champ de bataille d'Ourique (1139). Une querelle sanglante entre les Almoravides et les Almohades fut favorable aux progrès des chrétiens. Depuis un siècle le califat ommiade était tombé sous le poids des dissensions civiles (1031), et de ses débris s'étaient formés dix-neuf royaumes arabes, indépendants les uns des autres. Ferdinand Ier, roi de Castille, combattit pendant trente ans les infidèles avec de grands succès; son règne vit commencer les exploits de Rodrigue de Bivar (le Cid Campeador), qu'il avait armé chevalier; mais c'est sous le règne de son fils, Alphonse VI, que le Cid accomplit ses grands exploits, et conquit le royaume de Valence. Le Cid mourut l'année même où la première croisade enlevait Jérusalem aux musulmans orientaux (1099).

Après la mort du Cid, Alphonse n'éprouva plus que des revers; Valence fut reprise par les musulmans. Ce prince n'avait que des filles; il eut la pensée de réunir l'Aragon à la Castille en donnant la main de sa fille Urraque au

roi d'Aragon, Alphonse le Batailleur. Les effets heureux de cette union échouèrent devant l'esprit jaloux et indépendant des grands de Castille, qui ne voulaient pas obéir à un prince étranger. Ces discordes affaiblirent les chrétiens; pourtant Alphonse, grâce à sa bravoure, put emporter d'assaut la redoutable place de Sarragosse, malgré les efforts désespérés des Arabes.

Cependant les Almohades (unitaires), vainqueurs des Almoravides sur la terre d'Afrique, voulurent à leur tour dominer l'Espagne, et y envoyèrent de nombreuses armées. De nouveaux dangers menaçaient les royaumes chrétiens, mais l'enthousiasme ne faiblit pas; deux ordres religieux furent créés, celui de Calatrava et celui de Saint-Jacques de Compostelle, qui rendirent de grands services à la cause nationale. Les papes faisaient appel à la concorde des princes chrétiens en présence d'un ennemi qui devenait de plus en plus redoutable. Jamais plus grand péril n'avait menacé la catholique Espagne. Les Almohades avaient proclamé la guerre sainte (gacie); les musulmans arrivèrent en masses nombreuses à cet appel; ils écrasèrent les Castillans à Uclès. L'Europe entière s'émut; le pape Innocent III invoqua pour l'Espagne le secours de tous les princes chrétiens; Tolède devint le rendez-vous des croisés; les Espagnols, unis cette fois par le danger commun, livrèrent la bataille de las Navas de Tolosa (1212), bataille terrible, horriblement sanglante, car le sang des musulmans couvrit un espace de quatre lieues; ils laissèrent, dit-on, cent quatre-vingt-cinq mille cadavres sur ce champ de carnage. Ce fut le coup de mort de la puissance musulmane en Espagne; elle ne fit plus que décliner. L'ordre chevaleresque d'Alcantara et celui d'Avis vinrent ajouter leur force aux ordres précédents; les Baléares furent

prises; saint Ferdinand de Castille enleva Cordoue, et les cloches de Saint-Jacques de Compostelle, transportées autrefois à Cordoue sur les épaules des chrétiens captifs, furent reportées à Saint-Jacques par les épaules des musulmans. Valence redevint une ville chrétienne; Séville, le *Jardin d'Hercule*, capitula devant les armées de Ferdinand, et trois cent mille musulmans en sortirent, pour aller chercher un asile en Afrique ou à Grenade; Xérès et Murcie succombèrent; à la fin du treizième siècle, il ne restait plus aux Maures que le royaume de Grenade. S'il put subsister encore deux siècles, la cause en fut dans les discordes des chrétiens, et les secours envoyés d'Afrique par les Mérinites du Maroc, successeurs des Almohades. Enfin l'union définitive de l'Aragon et de la Castille, par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle, amena la chute du dernier rempart des infidèles; Grenade fut prise (1492), et l'Espagne entra dans une phase nouvelle, forte de son unité, pour tenir bientôt le premier rang dans les affaires de l'Europe.

Revenons à la langue espagnole et aux premiers monuments de sa littérature. Son développement fut lent et tardif. L'occupation arabe sur l'Espagne presque entière fit prédominer leur idiome pendant plusieurs siècles; mais le fond latin, refoulé parmi le peuple, altéré par l'ignorance, finit par former la langue nationale, le *romanzo* vulgaire, qui devint plus tard le castillan. C'est surtout vers le nord, parmi les chrétiens des montagnes, occupés à défendre, puis à reconquérir le sol contre les Arabes, que se forma cet idiome composite, dont on ne trouve les premières traces écrites que vers le douzième siècle. A cette époque, le provençal était déjà une langue complète, arrêtée dans ses formes et sa prosodie, et

employée par les troubadours avec une grâce charmante.

Le plus ancien échantillon qui existe de cette langue primitive est la charte qui confirme les *Fueros* de la ville d'Avilès (1155), dans les Asturies; elle fut donnée par Alphonse VII de Castille; mais elle n'est que la traduction de la charte originâle donnée en latin par Alphonse VI. On y voit le nouvel idiome se dégageant déjà du latin pour prendre les formes qui seront celles de la langue espagnole.

Un second monument plus important, mais postérieur d'au moins un siècle au premier, c'est le *Poëme du Cid* en quatre mille vers, sorte de chronique rimée, ou plutôt chanson de geste, qui raconte les principaux événements de la vie du Cid, depuis le moment où il fut banni par le roi Alphonse, pour avoir exigé de ce prince le serment qu'il n'avait pas été complice de l'assassinat de son frère don Sanche. On y voit ensuite comment le héros employa son exil à conquérir Valence sur les Maures; sa réconciliation avec le roi; le mariage de ses deux filles avec les infants de Carrion; la lâcheté et l'infâme conduite de ses deux gendres, qui accablèrent leurs femmes de coups de sangle et d'éperons, et les abandonnèrent à demi mortes dans la forêt de Corpès; enfin la vengeance que tira le Cid de cette ignoble trahison. Le manuscrit de ce poëme est incomplet : il y manque la jeunesse du Cid, et les belles scènes qui ont servi de base au drame de Guillen de Castro ainsi qu'à la tragédie de Corneille. Le *Poëme du Cid* n'offre aucun travail d'imagination ni de recherche poétique; il montre les faits et les événements dans toute leur rude et énergique simplicité, avec une allure fière et libre qui est bien l'expression d'une époque à peine sortie de la barbarie, mais qui touche déjà à l'héroïsme chevaleresque.

Nous citerons un tableau qui peut faire juger du reste. Le Cid arrive aux Cortès de Tolède, assemblées par le roi Alphonse pour juger sa querelle avec les infants de Carrion ; ce prince le reçoit avec honneur.

« Le roi monta à cheval avec les grands, et alla recevoir *celui qui était né dans une heure prospère*[1]. Le Cid vint en bel appareil, avec les siens, compagnies vaillantes qui ont un seigneur semblable à elles. Quand le bon roi Alphonse le vit, le Cid le Batailleur se jeta à terre : il voulut s'abaisser et honorer son seigneur. Quand le roi l'entendit, il ne tarda pas un moment. — « Par saint Isidore ! en vérité, « cela ne sera pas aujourd'hui ; à cheval, Cid, sinon je ne « serai pas content. Nous vous saluons d'âme et de cœur ; « mon cœur est affligé de ce qui vous pèse. Dieu veut que « votre présence honore aujourd'hui la cour. — *Amen !* » dit mon Cid le Batailleur. »

Les Cortès sont assemblées ; les infants y comparaissent, tremblants de honte et de peur ; quant au Cid, il est calme et grave. « Tout ce qu'il y avait de gens à la cour regardaient mon Cid et sa barbe longue liée par un cordon. Dans ses mouvements, il semblait bien un homme... Mon Cid baisa la main du roi, et se levant : « Je vous « remercie beaucoup, comme roi et seigneur, de ce que « vous tenez cette assemblée pour l'amour de moi. Voici « ce que je demande aux infants de Carrion. Pour mes filles « qu'ils ont délaissées, je ne sens pas de déshonneur, car « vous les aviez mariées, roi. Mais quand ils emmenèrent « mes filles de Valence la grande, bien que je les aimasse « d'âme et de cœur, je leur donnai deux épées, *Colada* et « *Tizona ;* je les avais gagnées, à la manière d'un baron,

[1] C'est ainsi que le Cid est souvent désigné dans les romances.

« pour me faire honneur avec elles et vous servir. Quand « ils abandonnèrent mes filles dans le bois de Corpès, ils « ne voulurent plus avoir rien de commun avec moi, et ils « perdirent mon affection. Qu'ils me donnent mes épées, « puisqu'ils ne sont plus mes gendres. » Les juges dirent : « C'est raison. »

Les infants sont heureux de s'en tirer à si bon marché; ils se hâtent de rendre les épées, et les remettent aux mains du roi. « Il tira les épées, et illumina toute l'assemblée; les poignées et les garnitures sont tout en or; tous les vaillants hommes de la cour en furent émerveillés. Le Cid reçut les épées, baisa les mains du roi, et retourna au banc d'où il s'était levé; il les tient dans ses mains, et les regarde de plus en plus; on n'avait pu les changer, car le Cid les connaît bien. Il tressaillit de joie dans tout son corps, et sourit. Il leva la main et se prit la barbe : « Par cette barbe que personne n'a arrachée, qu'elles aillent venger doña Elvire et doña Sol. » — Le Cid réclame encore des infants la dot de trois mille marcs qu'il a donnée à ses filles; ils sont obligés de la rendre, croyant que tout sera fini. Mais le Cid veut une vengeance complète; il réclame de la cour le combat contre les traîtres; il remet les deux épées à deux champions de son choix, et les infants sont vaincus par eux en champ clos. Pour dernier triomphe, le Cid donne ses deux filles en mariage aux infants de Navarre et d'Aragon[1].

Un critique moderne a signalé plusieurs points de con-

[1] Les deux épées fameuses, Tizona et Colada, sont conservées précieusement en Espagne, la première dans la famille des marquis de Falce, alliés du Cid, la seconde au musée d'artillerie de Madrid. Elles sont longues de quatre pieds et larges de trois doigts à la garde. Tizona porte la date de 1040.

formité entre le *Poëme du Cid* et la fameuse *Chanson de Roland,* ce qui laisse supposer que le trouvère castillan a connu cette dernière, et lui a fait quelques emprunts. Cela n'a rien d'invraisemblable, quand on se rappelle que le *roman* espagnol a beaucoup de rapport avec la langue provençale; que les troubadours français se répandaient dans toutes les cours, et ont certainement paru plus d'une fois à celle de Castille; enfin que les chevaliers français allèrent souvent combattre contre les Arabes dans les rangs des Espagnols. La *Chanson de Roland* paraît remonter au dixième siècle : il n'est pas étonnant qu'elle ait été connue des jongleurs castillans, et que le chantre du Cid lui ait emprunté quelques points de détail. Le *Poëme du Cid* n'en est pas moins remarquable par sa forte originalité, et la vive peinture des mœurs locales[1].

Ce poëme n'est pas le seul chant relatif au grand héros espagnol : il existe au sujet du Cid un nombre considérable de *Romances,* dont l'ensemble forme un cycle complet, une sorte d'Iliade populaire. Ce sont des récits poétiques, détachés les uns des autres; chacun se rapporte à quelque fait particulier de sa vie, depuis la vengeance qu'il tira de l'outrage reçu par son père, don Diègue, de la part du comte Gomez de Gormaz, jusqu'à sa mort et ses obsèques, après que son cadavre, placé sur son cheval Babieça, eut remporté une dernière victoire sur les Maures. Ces romances ont été recueillies avec soin dans les temps modernes, sous le titre de *Romancero du Cid;* elles n'ont pas toutes la même valeur ni la même antiquité; elles ont été, pour la plupart, refaites ou retouchées au quatorzième ou au quinzième siècle, et elles ont perdu, dans ces

[1] Voir E. Baret, *Histoire de la littérature espagnole*, p. 29.

transformations, leur caractère de simplicité primitive; à côté de scènes héroïques et naïves, on trouve de la recherche, des traits d'esprit, des allusions mythologiques. Mais à part ces taches, qui indiquent une main maladroite et des écarts de mauvais goût, le *Romancero du Cid* n'en est pas moins un des monuments les plus curieux de cette poésie populaire, vive expression des mœurs d'une époque, monument admirable d'une nationalité qui s'exprime et se peint dans ses héros. Le Cid est devenu, par ce travail poétique et spontané de l'imagination populaire, le type le plus noble et le plus élevé du caractère espagnol; sa légende a fourni à la poésie moderne de belles et fécondes inspirations; Diamante, Guillen de Castro, Lope de Véga y ont puisé des sujets pour leurs drames, et l'Espagne invoque toujours son nom avec fierté : « Tranquilles, joyeux, vaillants et pleins d'audace, chantons, soldats, l'hymne du combat! Que la terre s'émeuve à nos accents, et que le monde reconnaisse en nous les enfants du Cid[1] ! » Voici la première des romances par laquelle commence l'épopée du Cid :

« Diègue Lainez pensant tristement à l'outrage qu'a reçu sa maison, noble, riche et ancienne avant Iñigo et Abarca, et voyant que les forces lui manquent pour la vengeance, et que son grand âge l'empêche de la prendre par lui-même, il ne peut dormir ni goûter à aucun mets, ni lever les yeux de dessus terre, et il n'ose sortir de sa maison. Il ne parle pas non plus à ses amis : au contraire, il évite de leur parler, craignant que le souffle de son infamie ne les offense.

« Étant donc aux prises avec ces inquiétudes de l'hon-

[1] Hymne de Riego. Voir Damas-Hinard, *Romancero espagnol*.

neur, il voulut faire une expérience, laquelle ne lui fut pas contraire. Il fit appeler ses enfants, et, sans leur dire un seul mot, leur serra l'un après l'autre leurs nobles et tendres mains..... il les serra de telle sorte qu'ils dirent : « Assez, seigneur ; que voulez-vous, ou que prétendez-« vous ? Lâchez-nous au plus tôt, car vous nous tuez ! »

« Mais quand il vint à Rodrigue, l'espérance du succès qu'il attendait étant presque morte dans son sein, les yeux enflammés, tel qu'un tigre furieux d'Hyrcanie, plein de rage et d'audace, Rodrigue dit ces paroles : « Lâchez-« moi, mon père, dans cette mauvaise heure ; lâchez-moi « dans cette heure mauvaise ; car si vous n'étiez mon père, « il n'y aurait pas entre nous une satisfaction en paroles. « Loin de là ; avec cette même main, je vous déchirerais « les entrailles, en faisant pénétrer le doigt en guise de « poignard ou de dague. »

« Le vieillard, pleurant de joie, dit : « Fils de mon âme, « ta colère me calme, et ton indignation me plaît. Cette « résolution, mon Rodrigue, montre-la pour la vengeance « de mon honneur, lequel est perdu s'il ne se recouvre par « toi et ne triomphe. »

« Il lui conta son injure et lui donna sa bénédiction ainsi que l'épée avec laquelle il tua le comte et commença ses exploits[1]. »

[1] L'histoire du Cid a été fort controversée. S'il faut en croire certains critiques modernes, le héros castillan, modèle de fidélité et de loyauté d'après la poésie, n'aurait été qu'un chef de bandes avide et rapace, pillant volontiers les églises et les cloîtres, servant aussi bien les rois musulmans de Saragosse que les princes de Castille. C'est ainsi que conclut M. Dozy, d'après un fragment arabe qu'il a découvert et qui daterait de dix ans après la mort du grand guerrier. Mais les témoignages arabes peuvent paraître suspects, et la voix unanime du peuple espagnol nous semble mieux attester la vérité en sa faveur.

Le Cid n'est pas le seul héros célébré par les romances populaires; on peut dire que toute l'histoire d'Espagne, depuis le huitième jusqu'au seizième siècle, a été chantée par des poëtes anonymes, dans ces compositions de courte haleine dont le type est particulier à ce pays. L'Espagne a beaucoup moins que les autres nations de ces chansons de geste, de ces longs romans de chevalerie qui indiquent l'instinct épique et l'amour des aventures. Toute sa verve, tout son essor poétique est dans les romances recueillies sous le titre de *Romancero général.* C'est là son caractère propre et son originalité. Il semble que, toujours occupée par la guerre et la conquête, le temps lui ait manqué pour écouter et composer ces longs récits dont se délectaient les seigneurs et les barons du nord de l'Europe; elle chante ses annales, et ne les écrit pas; elle reste dans la réalité sans recourir à la fiction. Avec les romances nationales, elle aura de nombreuses poésies religieuses et mystiques, comme nous le verrons; mais si la poésie légère, la *gaie science,* y apparaît au treizième et au quatorzième siècle, c'est surtout dans les provinces du nord, en Catalogne et en Aragon, par le contact des troubadours provençaux. Cette poésie catalane n'a pas pris racine en Espagne; elle s'est effacée devant l'élément plus national des *romances,* qui forment la véritable épopée indigène et populaire.

Comment sont nées ces romances, expression si vive, si simple et parfois si sublime de la vie héroïque et chevaleresque du peuple espagnol? C'est ce qu'il serait difficile de fixer et d'établir. C'est la voix de toute une nation, occupée sans cesse à combattre un ennemi qu'elle considère comme étranger sur son sol : elle agit, et se raconte à elle-même les exploits de ses héros; c'est donc une improvisation continue, purement orale, et perpétuée par la tradition à

travers les siècles. L'instinct musical venait en aide à l'instinct poétique; le rhythme, rude et simple comme la langue et l'esprit nationaux, gravait ces chants dans la mémoire. Cette langue était le *romain, roman,* d'où est venu leur nom de *romances;* il paraît même que plusieurs, des plus anciennes, furent composées en latin, dont l'idiome populaire n'était qu'une altération, et que telle serait la source première des vieilles poésies en langue vulgaire; il existe plusieurs anciens poëmes en latin qui viennent à l'appui de cette opinion.

Les romances sont donc l'expression la plus vraie et la plus complète des mœurs et du caractère espagnols, de son patriotisme ardent et fier, de sa foi religieuse, ferme et exaltée. L'amour n'y joue presque aucun rôle, au moins dans celles des temps héroïques; des pensées plus graves, des sentiments plus élevés, les mille incidents de la lutte contre les Arabes en forment le fonds principal. Leur mérite est dans cette simplicité primitive, dans cette naïve expansion d'un génie qui s'ignore et se peint avec son caractère le plus vrai et le plus spontané. Leur ensemble forme donc une épopée complète, d'une originalité forte et saisissante, d'un intérêt puissant. Aucun peuple ne présente, dans son âge héroïque, un trésor aussi riche et aussi varié de chants nationaux, surtout avec ce caractère de grandeur et d'énergique inspiration.

Longtemps dédaignées par la poésie érudite, et abandonnées au peuple, les romances s'altérèrent peu à peu, et s'entachèrent de mauvais goût à l'approche des temps modernes; l'érudition, la mythologie nuisirent à leur simplicité; les plus anciennes sont toujours celles qui offrent le plus de beautés. Remaniées plus tard, même par des hommes de talent, elles perdirent leur saveur première :

l'art n'embellit pas toujours la nature, et tout travestissement a un côté ridicule; Quevedo, Gongora, Sepulveda eussent mieux fait de ne pas toucher à ces pierres brutes, plutôt que de leur donner les facettes du faux brillant.

Les romances peuvent se partager en plusieurs cycles, selon les sujets qu'elles traitent. Un éditeur moderne du *Romancero,* M. Duran, les classe en huit époques, d'après le style et l'expression du langage. Nous ne pouvons qu'en indiquer ici sommairement les principaux sujets. Charlemagne, et son expédition en Espagne jusqu'à l'Èbre, ont provoqué la verve des jongleurs espagnols, mais dans un sens national, hostile au souverain des Francs; la défaite de Roncevaux était pour eux un triomphe, et le héros qu'ils lui opposent est *Bernard de Carpio,* qui vivait à la cour d'Alphonse le Chaste; c'est lui, selon les romances, qui tue Roland à Roncevaux.

Les *Romances du roi Rodrigue* nous font assister à l'invasion arabe, fruit de la vengeance du comte Julien; Rodrigue, vaincu à Xérès, survit à sa défaite, et va faire pénitence dans un ermitage. Les *Romances des infants de Lara* comptent parmi les plus belles et les plus originales du *Romancero général :* elles ont fourni plusieurs sujets aux auteurs dramatiques de l'Espagne. De siècle en siècle, ce trésor poétique des romances s'enrichit et se développe; chaque période importante a les siennes : saint Ferdinand, Alphonse le Sage, Pierre le Cruel, Alvar de Luna, la prise de Grenade sont célébrés tour à tour par les chants populaires, qui se préoccupent peu des progrès de la poésie savante. Enfin il y a les *Romances moresques,* qui nous transportent au milieu des Arabes andalous, et nous peignent leurs mœurs, leur caractère, leur civilisation, avec ce brillant reflet de l'imagination orientale, que la défaite

des Mores et les persécutions contre leur race n'ont pu faire disparaître. Au commencement du dix-septième siècle, ces souvenirs de la poésie moresque, exploités par quelques écrivains en quête de nouveauté, eurent un moment de vogue en Espagne; ce fut une mode, un engouement; il semblait que l'élément moresque fût un complément nécessaire, un ornement de plus à la civilisation espagnole. De fait, et malgré les protestations de quelques critiques, les romances moresques ont laissé une empreinte orientale sur l'imagination poétique de l'Espagne.

La romance espagnole n'est pas morte; transformée et adaptée aux mœurs, aux idées modernes, elle est devenue l'équivalent de la chanson française; elle embrasse tous les sujets, tous les événements de la vie publique ou intime; elle prend les tons les plus variés, s'improvise à tout propos, et circule avec sa libre allure dans toutes les classes de la société.

CHAPITRE II.

TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES.

Gonzalo de Berceo. — Le poëme d'*Alexandre*, par Segura. — Alphonse X, poëte, législateur, historien, savant. — Jean Manuel : ses poëmes. — Jean Ruiz. — Pedro Lopez de Ayala : sa *Chronique;* son *Rimado de Palacio.* — L'*Amadis des Gaules.* — Rabbi don Santob : ses *Conseils et instructions;* sa *Danse générale de la Mort.* — Chronique de Muntaner.

Après la poésie impersonnelle des romances, nous allons chercher la poésie individuelle, celle qui se personnifie dans des noms connus. Pour la trouver, il faut arriver au treizième siècle, au règne d'Alphonse le Sage ou le Savant, qui fut le premier prince vraiment éclairé de l'Espagne. C'est alors qu'apparaît Gonzalo de Berceo (1198-1268), auteur de neuf poëmes dont l'objet est toujours religieux; on y sent l'influence monastique; l'auteur était un clerc séculier qui sans doute avait étudié dans un couvent; les meilleurs de ses poëmes sont : celui de ***Saint-Millan,*** les ***Miracles de Notre-Dame,*** et la ***Plainte de la Vierge.*** Ses vers sont de quatorze syllabes, en stances monorimes de quatre vers. Une foi profonde et naïve est le mérite principal de ces poésies encore rudes et informes; certaines scènes ont une grandeur vraiment pathétique : tel est, par exemple, l'entretien du Sauveur en croix avec Marie, sa mère, témoin de ses souffrances, et demandant à mourir en même temps que lui.

Le poëme d'*Alexandre le Grand*, par Jean Alonzo Segura, est évidemment du treizième siècle, puisqu'il fut composé d'après le poëme latin en dix chants de Gaulthier de Lille ou de Châtillon, intitulé *Alexandreis* (1180), que l'on étudiait dans les écoles de préférence aux ouvrages des anciens. Segura, moine d'Astorga, fait du héros macédonien un paladin du moyen âge : il a douze pairs comme Charlemagne, et ses exploits contre la Perse sont ceux d'un bon chevalier; il est également bon chrétien, car on lui chante la messe à son entrée à Jérusalem. Ces anachronismes, fruit d'une naïve ignorance, sont bien dans l'esprit du temps; les conteurs français Lambert li Cort et Alexandre de Paris n'ont pas fait autrement dans leur *Alexandriade*, puisée à la même source. Tous ces écrivains prenaient la couleur locale dans le milieu où ils vivaient, et s'inquiétaient peu de savoir si elle ressemblait à celle de l'antiquité.

Alphonse X de Castille avait plutôt les qualités d'un savant que celles d'un roi; nommé empereur d'Allemagne en concurrence avec Rodolphe de Habsbourg, il ne sut conserver ni l'empire, ni ses propres États. Initié aux sciences arabes et à l'alchimie, il cherchait la pierre philosophale, mais il altérait les monnaies et mécontentait son peuple; aussi fut-il déposé par son fils don Sanche de concert avec les grands, auxquels il fut incapable de résister. Son poëme *la Chrysopeya* a pour sujet la recherche du grand œuvre, l'art de faire de l'or : il en donne la formule, mais en termes si énigmatiques, qu'elle n'a pu encore servir à personne, et elle ne paraît pas l'avoir enrichi lui-même. Ce prince avait été initié à la poésie par les troubadours provençaux; il a laissé des *chants* en dialecte galicien, dont la forme se rapprochait beaucoup de la

langue d'oc, et qui précéda le castillan comme langue littéraire. La révolte de son fils lui inspira le *Livre des plaintes,* poëme qui est écrit, comme le précédent, en vers *de arte mayor* (stances dactyliques). Mais ce sont ses moindres titres à la gloire; il rendit un plus grand service à sa patrie par le recueil de lois connu sous le titre de *Siete Partidas,* parce qu'il est divisé en sept titres. Ce code, qui forme encore aujourd'hui la base de la jurisprudence espagnole, est une compilation du droit romain mêlé à la loi wisigothe (Fuero Juzgo); il forme une législation complète, à la fois ecclésiastique et civile. De plus, sous le rapport du style, il offre une élégance, une pureté, une propriété d'expression dont n'approche aucun autre ouvrage du siècle, et il a contribué puissamment au progrès de la langue. Déjà quelques années auparavant, le roi saint Ferdinand avait remplacé le latin par la langue vulgaire dans les actes publics, réforme heureuse, qui ne fut obtenue en France que sous François Ier.

On doit encore à Alphonse X, ou au moins à son inspiration, la *Chronique générale d'Espagne,* œuvre importante pour l'histoire du pays; elle remonte à la création du monde et s'arrête à la mort de saint Ferdinand (1252). C'est un travail consciencieux, où les sources et les traditions sont indiquées, et même contrôlées avec un certain discernement; il s'y mêle sans doute des fables et des inventions poétiques que reconnaît une critique sévère, mais ce n'en est pas moins la base la plus solide de l'histoire d'Espagne jusqu'au treizième siècle. La partie qui concerne le Cid est fort curieuse; elle contient des récits provenant des Arabes, qui ne sont pas toujours d'accord avec le *Romancero* et le *Poëme du Cid.*

Alphonse X cultiva les sciences avec autant de succès

que les lettres. Il attira à sa cour des savants juifs et arabes ainsi que des lettrés français; comme Charlemagne, il avait une Académie dans son palais de Tolède; il présidait et dirigeait les travaux. L'astronomie était une de ses passions, et c'est sous ses yeux que furent dressées les *Tables alphonsines*, par l'astronome juif Isaac Aben-Saïb et quelques autres savants; ce travail dura quatre années; il fut très-utile à la science, malgré certaines erreurs corrigées depuis par les progrès de l'astronomie, armée de meilleurs instruments.

Le quatorzième et le quinzième siècle sont pour l'Espagne une période de troubles et de discordes civiles qui arrêtent le progrès intérieur, l'organisation unitaire, ainsi que l'expulsion des Mores, si bien préparée par les efforts héroïques des générations précédentes. Le règne de Ferdinand IV, d'abord inquiété par les prétentions des infants de Lacerda, fut signalé pourtant par la prise de Gibraltar sur les Mores, et Alphonse XI, soutenu par les rois de Navarre et de Portugal, put triompher des Mérinites à Tarifa (1340); mais le fils de ce prince fut Pierre le Cruel, tyran féroce, assassin de sa femme, Blanche de Bourbon, de ses frères, de ses parents, de ses amis. Il fut tué à son tour par son frère, Henri de Transtamare, qui avait amené une invasion française conduite par du Guesclin, tandis que le Prince Noir amenait les Anglais au secours de Pierre. Ces guerres sanglantes, jointes à plusieurs minorités troublées par des compétitions diverses, et à la faiblesse de quelques princes, de Henri IV notamment, paralysèrent le développement national, jusqu'à l'avénement et l'union de Ferdinand et d'Isabelle (1469).

Jean Manuel est un des meilleurs écrivains du quatorzième siècle. Il descendait de saint Ferdinand et fut

tuteur du roi Alphonse XI, prince jaloux et difficile, qui le disgracia et le dépouilla de ses charges. Il rentra pourtant en faveur, devint gouverneur de Murcie, et défendit la frontière contre les Arabes, qu'il défit à la bataille de Guadalhorra. Au milieu de ses travaux guerriers, ce prince cultiva les lettres avec succès et composa de nombreux ouvrages dont plusieurs sont perdus. On regrette surtout le *Livre des Chants*, qui contenait une théorie poétique; le plus connu de ses ouvrages est le *Comte Lucanor*, qui renferme une série de leçons allégoriques accompagnées de sentences, dans le genre du recueil oriental intitulé *Dolopathos*. La fiction de ce livre rappelle de loin celle du *Décaméron*, mais elle a une portée essentiellement morale et pratique. L'auteur suppose des entretiens entre le comte Lucanor et son ministre Patronio; ce dernier, pour mieux lui inculquer ses conseils et le maintenir dans la voie du devoir, emploie des espèces d'apologues qui se résument par des préceptes pleins de sens et d'à-propos, renfermés dans quelques vers sentencieux en forme de conclusion. Tous ces conseils sont ceux d'un sage, d'un homme qui connaît la vie et fonde sa morale sur l'expérience. La narration de ces contes est simple, agréable et sans prétention. On reconnaît facilement dans ce livre l'influence des narrations orientales, qui remontent, en passant par les Arabes, jusqu'aux sources indoues, où l'Europe entière a puisé des récits.

Jean Ruiz, archiprêtre de Hita, contemporain de Jean Manuel, a pris un ton bien différent pour prêcher la morale. Son livre, qui paraît être le récit de ses propres aventures, est en même temps une satire de forme burlesque, très-curieuse à étudier comme type de caractères et de mœurs. L'Espagne n'a guère de composition plus ori-

ginale; l'attaque est vive et hardie contre les abus de toute sorte, l'expression forte, l'ironie pleine de malice; il fait penser à Rabelais, dont il n'a pas la profondeur ni la crudité. Parfois il emploie l'allégorie, et met comiquement aux prises *don Carnaval* et *don Carême* avec *don Jambon* et *don Déjeuner*. Tout n'est pas édifiant dans ce livre, corrigé pourtant et mutilé par la censure des éditeurs; l'auteur lui-même, par sa libre humeur, s'attira treize ans de prison de la part de l'archevêque de Tolède.

Historien et poëte, Pedro Lopez de Ayala (1332-1407) servit son pays avec honneur sur les champs de bataille et dans les conseils des rois. Attaché d'abord à Pierre le Cruel, il suivit ensuite la fortune de Henri de Transtamare, combattit avec lui à Navarette et devint chancelier. Mûri par l'étude, par l'expérience, par la connaissance des hommes et des affaires, nul n'était plus propre à écrire l'histoire de son temps; il s'y était préparé du reste par la traduction de Tite-Live. Sa *Chronique* fait suite à celle d'Alphonse XI et va jusqu'au règne de Henri III. « Rien de plus satisfaisant pour la clarté, rien de plus net et de plus ferme que ses récits; on peut les opposer aux Chroniques de Villani et à la partie la plus sérieuse des Chroniques de Froissart, incomparable comme historien amusant. Ayala est un narrateur correct, expressif, nourri de faits et de détails; chez lui, la beauté du récit consiste dans une simplicité qui ne permet aucun ornement ni aucune altération. Ce qui frappe surtout, c'est l'impassible fermeté avec laquelle il retrace les cruautés et les souffrances de ses personnages; nulle part la férocité du moyen âge n'est plus fortement rendue[1]. »

[1] VILLEMAIN, *Littérature au moyen âge*.

Fait prisonnier à la bataille de Najera (Navarette) par les Anglais, en même temps que du Guesclin, Ayala ne put, comme le chevalier breton, éviter la captivité par une rançon; il fut emmené en Angleterre et y subit une dure prison; c'est pendant ces tristes loisirs qu'il paraît avoir composé son poëme moral intitulé *Rimado de Palacio*, ouvrage remarquable par l'élévation de la pensée, à la fois grave et religieuse. Il y touche aux sujets les plus divers : politique, administration, théologie, morale, biographie personnelle, satire; mais partout on voit l'expression d'une âme honnête et d'un cœur droit.

Le célèbre roman de chevalerie *l'Amadis des Gaules*, qui a passionné tant de lecteurs pendant plusieurs siècles, est-il français, espagnol ou portugais d'origine? C'est un point qui a occupé bien des critiques et donné lieu à plusieurs erreurs. L'Espagne aurait sans nul doute la priorité, s'il n'était aujourd'hui prouvé que l'*Amadis* a pris naissance dans les traditions celtiques de la *Table ronde*, sur un texte primitif qui a disparu. Le fonds, les événements, les circonstances, les noms, les lieux de la scène, le titre même (*Amadis de Galles*), tout le rattache à la légende galloise. Dès le quatorzième siècle, un conteur espagnol s'empara de ce sujet; il en circula des versions dont parlent quelques auteurs, jusqu'à ce qu'il fût remanié au seizième siècle par Ordenez de Montalvo. Quant au Portugais Vasco de Lobeira, qui traita ce même sujet à la fin du quatorzième siècle, il doit être écarté comme inventeur primitif. Herberay des Essarts traduisit en français, vers 1540, l'*Amadis* espagnol de Montalvo, ou au moins les huit premiers livres; il eut une vogue immense parmi les beaux esprits du temps. L'Espagne se plut longtemps à cette exaltation chevaleresque, à ce raffinement de sentiments dont la base était l'hon-

neur, la loyauté, le culte de la femme, la foi religieuse et la protection des faibles. Mais l'*Amadis des Gaules* enfanta une foule d'imitations qui se perdent dans le ridicule et l'extravagance ; ce sont elles qui ont excité la verve satirique de Cervantès, lorsqu'il fait brûler la bibliothèque de don Quichotte dont elles ont troublé la pauvre cervelle; pourtant, il fait grâce à l'*Amadis des Gaules,* parce que, dit-il, « c'est le meilleur livre qu'il y ait dans ce genre, et que, comme tel, il mérite qu'on lui pardonne [1] ».

Les juifs ont fourni leur contingent d'écrivains au moyen âge espagnol; mêlés aux Arabes et aux chrétiens, ils se distinguaient par leur habileté, leur science, et étaient souvent employés dans les affaires publiques; il régnait alors dans le pays une tolérance religieuse qui fut plus tard détruite par la sombre politique des rois. Rabbi don Santob vivait sous Pierre le Cruel; c'est à ce prince qu'il adresse son livre de morale et de politique : *Conseils et instructions*. Sa morale est toute chrétienne, et l'on pense que l'écrivain hébreu s'était converti. Sa *Danse générale de la Mort* est plus remarquable comme peinture de mœurs; c'est un tableau dramatique analogue à tous ceux que la pensée chrétienne de la mort a inspirés chez les différents peuples, soit dans la poésie, soit dans l'art; la mort est personnifiée et fait la leçon à des personnages divers pris dans toutes les conditions de la vie. Ce poëme allégorique, écrit en vers de *arte mayor,* d'un style élégant et facile, se distingue par la gravité morale et sententieuse comme par la verve satirique.

[1] Voir E. Baret, *De l'*Amadis des Gaules *et de son influence sur la littérature et sur les mœurs.*

Le moyen âge aimait partout à entendre un enseignement donné sous la forme de l'allégorie et du symbole; on y employait les sentences, les récits, la fable, le roman; la peinture et la sculpture attestent le même goût, la même préoccupation générale; les monuments chrétiens ont un caractère symbolique dans l'ensemble comme dans les détails. La *Danse macabre* du cimetière de Bâle correspond au poëme de don Santob. L'Orient, source de la plupart de nos contes et de nos fables, a été pour beaucoup dans ce travail d'imagination, qui a fait son chemin par les Arabes à travers l'Espagne; il a trouvé un appui dans l'inspiration biblique, orientale elle-même par son origine, sa couleur et sa forme. Chaque peuple se l'est approprié en le transformant d'après son génie et la tournure de son esprit; léger, narquois et satirique en France, il prend en Espagne une allure plus sérieuse et plus dogmatique. On en voit la preuve dans les auteurs déjà cités; on la trouverait encore dans le *Speculum vitæ* de l'évêque Cyrille; dans le *Corbacho* de Martinez de Tolède; dans le *Bocados de oro* (les Bouchées d'or), traduit de l'arabe, et contenant, sous forme de récits, les préceptes de sagesse des anciens philosophes orientaux.

A côté de la Chronique d'Ayala se présente, au seizième siècle, celle de Ramon de Muntaner, qu'on a surnommé le Froissart catalan. Il raconte, en témoin oculaire, avec la simplicité pittoresque d'un soldat, cette singulière expédition que firent des aventuriers aragonais, d'abord au service d'Andronic Paléologue, qui les avait employés contre les Turcs, puis contre les Grecs eux-mêmes, dont la perfidie avait excité leur colère. Leur chef ayant été assassiné à la table même de l'empereur, ils s'en vengèrent en

pillant et ravageant dc tous côtés et en s'emparant du duché d'Athènes. Le récit de Muntaner respire le patriotisme et la foi religieuse ; il est écrit en catalan, dialecte frère du provençal, et accuse dans l'auteur un esprit sérieux, un jugement sain et une intelligence cultivée.

CHAPITRE III.

QUINZIÈME SIÈCLE.

Période de transition. — Règne de Jean II : mouvement littéraire. — Le marquis de Villena : son influence sur les lettres et les sciences. — Mendoza, marquis de Santillane. — Imitation italienne : influence de l'antiquité classique. — Jean de Ména. — Georges Manrique. — Le *Cancionero général*, par Alphonse de Baena et Fernand de Casillo. — Défaut d'inspiration nationale. — Supériorité des prosateurs. — Fernand Gomez de Cibdaréal. — Chronique d'*Alvaro de Luna*, par Alvar Garcia.

On a pu remarquer, dans ce qui précède, que la noblesse espagnole occupe un des premiers rangs dans l'étude des lettres et des sciences; elle est à l'avant-garde du progrès; elle sait à la fois combattre et écrire. Le même fait va se reproduire au quinzième siècle, dont nous avons maintenant à nous occuper. Jean II, roi de Castille, prince indolent et peu capable, qui fut gouverné pendant trente ans par son favori, Alvaro de Luna, et qui finit par l'abandonner à la vengeance de la noblesse, était ami des arts et des lettres; la musique, la poésie, les tournois étaient ses passe-temps favoris. Il composait des vers à l'imitation de nos troubadours, et son exemple fit éclore une foule de poëtes. Un progrès notable se prépare, une ardente curiosité, un vif besoin de savoir anime les esprits. Peu à peu, l'antiquité se découvre et montre aux écrivains des trésors inconnus; l'Italie, qui a pris les devants, donne l'exemple aux Espagnols; ses poëtes, ses érudits leur servent de modèles; les romans chevaleresques enflamment les

imaginations; c'est un réveil, un élan général, une préparation vigoureuse à ce grand seizième siècle, qui sera pour l'Espagne un âge d'or littéraire, le point culminant de sa gloire et de sa puissance dans les productions de l'esprit, dans les armes, dans la politique, dans les découvertes lointaines, dans la prépondérance européenne.

Le marquis de Villena (1384-1434) doit être considéré comme un des principaux promoteurs du progrès littéraire. Il était fils de Ferdinand Ier, roi d'Aragon, et petit-fils de Jean Ier, roi de Castille. Grande et noble intelligence, versé dans les langues, dans les sciences, dans les lettres, dans la philosophie, les mathématiques, l'histoire, il fut soupçonné même de magie, tant il s'élevait au-dessus du vulgaire. Il rassembla de nombreux manuscrits, traduisit l'*Énéide*, la *Divine Comédie*, la *Pharsale* de Lucain, la *Rhétorique* de Cicéron, et créa un *Institut de la gaie science*, affilié aux Jeux floraux de Toulouse. Personnellement, ses œuvres littéraires n'ont pas une grande originalité; elles se bornent à deux ouvrages : l'*Art de découper*, composé pour l'écuyer tranchant du roi Jean II, et les *Travaux d'Hercule*, allégorie mythologique, qui enseigne les devoirs de l'homme par application aux douze travaux du demi-dieu. Chose singulière, après sa mort, le roi Jean II donna ordre de brûler les manuscrits de sa bibliothèque, tant la renommée du docte marquis était entachée de cabale et d'influence démoniaque.

Inigo Lopez de Mendoza, marquis de Santillane (1398-1458), était aussi allié à la famille royale de Castille; du côté de son père comme de sa mère, il comptait des héros parmi ses ancêtres, et lui-même fut un chevalier accompli, mêlé à tous les grands événements du règne de Jean II. L'exemple et les conseils de Villena lui inspirèrent le goût

des lettres; il fut mis par lui sur la voie des troubadours provençaux et associé, par conséquent, à l'*Institut de la gaie science,* fondé à Barcelone; nos troubadours donnaient alors le ton à la poésie espagnole. Mendoza étudia donc avec soin la poétique de Raymond Vidal, et les *Fleurs du gai savoir,* que lui communiqua Villena; ses premières poésies sont calquées sur celles des troubadours; il fit, d'après eux, des tensons, des pastourelles, de légères poésies dont l'amour forme le fonds principal, mais qui n'ont qu'une valeur médiocre. Mendoza trouva bientôt en Italie de meilleurs modèles : Dante et Pétrarque lui ouvrirent leurs trésors; il composa des sonnets, à l'imitation de l'un, et sa *Comedieta de Ponza,* d'après la *Divine Comédie* de l'autre. Ce dernier poëme est le tableau dramatique d'une bataille navale perdue contre les Génois en 1435 par les rois d'Aragon et de Navarre. Une autre imitation de Dante est le *Chant familier* sur la mort de son ami Villena. Mais le marquis de Santillane a un talent plus réel et plus vrai quand il suit son inspiration personnelle; il s'est livré à cette poésie dogmatique et sérieuse où se plaît le génie espagnol dans le *Dialogue de Bias et de la Fortune* et le *Manuèl des Favoris* (*Doctrinal de Privados*), rempli de sentences morales et philosophiques où la grâce s'unit à l'éloquence. Il est plus didactique encore et plus précis dans le *Centiloquio,* recueil de proverbes en cent couplets, composé pour l'héritier de Jean II. Dans une *Lettre* écrite au connétable de Portugal, il donne une dissertation historique et critique sur les poëtes espagnols antérieurs à son temps, et même sur les poëtes contemporains étrangers; ces notices sont précieuses pour l'histoire de la littérature, et l'influence des troubadours sur le nord de l'Espagne y est marquée avec soin. Non content d'avoir consacré une par-

tie de sa vie au culte des lettres, Mendoza voulut propager ce goût dans sa famille; d'après son testament, sa bibliothèque devait faire partie d'un majorat inaliénable pour son fils aîné et ses descendants, attendu, disait-il, qu'ils doivent se livrer à l'étude, comme lui et ses ancêtres l'ont fait, pour l'honneur de leur maison.

L'Europe entière, au quatorzième siècle, s'était éprise de l'antiquité classique, dont la perfection ne faisait que mieux ressortir la faiblesse des littératures naissantes. L'Italie seule, son héritière directe, sut l'imiter sans faire tort à son génie propre, à son inspiration native; mais la France et l'Espagne, pendant cette période de transition, ne purent éviter l'imitation pédantesque et servile : il leur fallut du temps pour digérer ce travail intérieur, cette absorption d'un aliment pour lequel leur tempérament n'était pas suffisamment préparé. L'harmonie entre les éléments divers, un peu discordants, ne put s'établir que par une lente assimilation. La littérature classique, qui fut le résultat de ce mélange, fit sans doute perdre quelque chose à l'originalité du génie national, mais nous oublions cet échec en présence de tant de belles œuvres que fit éclore le souffle antique répandu sur l'imagination mesurée des écrivains modernes.

A cette transition difficile et parfois malheureuse appartient Jean de Ména (1411-1456), poëte favori et secrétaire de Jean II. Non content de la science qu'il avait puisée à l'université de Salamanque, il voulut voir l'Italie, et en revint tout ébloui de la gloire de ses poëtes, tout pénétré d'un savoir indigeste qu'il se hâta de mettre en œuvre dans son poëme allégorique intitulé *le Labyrinthe*. Quoique cet ouvrage lui ait valu en Espagne le titre d'Ennius castillan, notre goût se refuse à admirer cette pédantesque imitation

de Dante, bizarre effort d'un esprit dévoyé. Transporté en vision sur le char de Bellone, le poëte est déposé dans un pays désert; la Providence, nouvelle Béatrice, vient à sa rencontre, et lui montre trois cercles figurant le Passé, le Présent et l'Avenir; ces cercles représentent le Destin, qui est enchaîné aux sept planètes sous l'influence desquelles sont placés les personnages principaux de l'histoire. Tel est le cadre du poëme, où sont représentés les grands crimes et les grandes vertus de tous les temps; l'allégorie est lourde, fastidieuse, gâtée par une érudition pédantesque; mais quelques élans patriotiques, dans les portraits des grands hommes de l'Espagne, ont contribué à lui conserver des lecteurs et des admirateurs.

Ami du marquis de Santillane, Ména célébra son couronnement poétique dans un autre poëme mythologique intitulé *Calamicleos* (gloire de la plume), qui est encore une réminiscence dantesque. Dans toutes ses poésies dominent le faux goût, la recherche, l'érudition mythologique. Il plaisait néanmoins, car ses défauts étaient ceux du temps et paraissaient des qualités; les plus grands personnages lui faisaient accueil et s'honoraient de sa correspondance; enfin le roi Jean II, qui lisait assidûment ses vers, le fit historiographe de son règne, et lui fournissait lui-même les documents nécessaires à son récit, où il tenait à figurer honorablement. Ména dépensa en pure perte d'heureuses facultés; son ardeur à poursuivre la poésie chez des modèles étrangers l'empêcha de se trouver lui-même; et pourtant il avait l'étoffe d'un poëte; plusieurs de ses chansons prouvent qu'il eût mieux fait de se fier à son inspiration personnelle.

Cette inspiration, nous la trouvons heureusement, et aussi profonde que réfléchie, dans les *Coplas* (couplets) de

Georges Manrique. C'est une élégie d'environ cinq cents vers, que ce noble gentilhomme composa pour célébrer les vertus et les grandes qualités de son père, D. Rodrigue Manrique, descendant de l'illustre famille des Lara. Dégagé de toute influence pédantesque, et rompant avec les traditions des cours d'amour, qui avaient marqué ses premiers vers, Manrique se livre, dans ses *Coplas*, à la douloureuse émotion produite par la mort de son père, et y trouve des plaintes éloquentes, des sentiments aussi vrais que profonds. Cette élégie, dont le rhythme est gracieux et simple, compte parmi les meilleurs morceaux de la poésie espagnole. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est de trouver dans les *Coplas* des strophes entières calquées sur celles de Villon, dans sa célèbre ballade des *Neiges d'antan*.

Nous n'avons dû indiquer, dans cette période du quinzième siècle, que les quatre ou cinq poëtes dont le talent sort de la ligne commune; il en reste un grand nombre d'autres, que le lecteur ne gagnerait pas à connaître, car ils se répètent pour la plupart avec une monotonie désespérante. Les amateurs d'archéologie poétique pourraient du reste se satisfaire en consultant le *Cancionero général*, recueil des poésies lyriques de ce siècle appartenant à plusieurs centaines d'écrivains, la plupart oubliés aujourd'hui. Le *Cancionero* fut commencé sous le règne de Jean II par Alphonse de Baena, juif qui était fort bien en cour, et qui crut rendre un grand service aux lettres en collectionnant une foule de rimes aussi fades que pauvres de pensée et d'expression. Ce recueil fut continué par Fernand de Casillo, et publié au commencement du seizième siècle. Les éditions suivantes s'accrurent par des additions nouvelles, sans lui donner beaucoup plus de valeur; il ne

prouve qu'une chose, c'est que la passion des vers était singulièrement répandue dans les hautes classes de la société espagnole, mais que la vraie poésie était rare; le goût était généralement altéré par le pédantisme, l'érudition, l'esprit d'imitation. Les uns continuent les traditions de la poésie provençale, mettent aux prises les vertus et les vices dans de froides allégories, chantent les lieux communs de l'amour avec une emphase mêlée d'arguties ridicules; les autres reproduisent Pétrarque et les Italiens, en se modelant sur la forme latine. La pensée, le sentiment, le naturel, ils n'en ont cure; tout se règle sur une langue de convention, dont l'esprit, la recherche, le lieu commun font tous les frais : de là cette monotonie qui dégoûte et désespère le lecteur. Il y avait pourtant de nobles sujets d'inspiration, s'il y eût eu de vrais poëtes; la guerre contre les Mores, si nationale et si pleine de faits héroïques, pouvait fournir un aliment à la muse espagnole, et les grands personnages qui tenaient la lyre savaient au besoin tenir l'épée comme leurs ancêtres. Mais par une erreur singulière qui venait de l'habitude et de l'éducation, ils cherchaient ailleurs leurs types chevaleresques et poétiques; il les prenaient dans les productions fades et maniérées des troubadours provençaux, négligeant, par un injuste dédain, les sources populaires, les romances nationales auxquelles le peuple restait fidèle. Ce double courant poétique est important à noter : l'un est à la surface; il vit d'emprunt et d'érudition, il est tout aristocratique et ne brille que de faux éclat et de reflets étrangers; l'autre est simple, sobre, énergique et profond; il finira par dominer en attirant à lui les hommes de talent, et il fournira au théâtre ses plus nobles sujets. Ce qui a le plus gagné dans ce travail poétique du quinzième siècle, c'est la langue :

elle s'est assouplie, elle a gagné de nouveaux rhythmes dont sauront profiter les bons écrivains du siècle suivant.

Les prosateurs espagnols du quinzième siècle sont peu nombreux, mais ils l'emportent sur les poëtes par les qualités sérieuses. Ce sont en général des esprits droits et vigoureux, des hommes qui ont rempli des fonctions importantes dans l'État, et qui manient la plume pour la pensée plutôt que pour le plaisir de l'imagination; leurs sujets appartiennent à l'histoire, à la politique, à la morale; ils y apportent une netteté d'idées, une fermeté de style qui indiquent des âmes bien trempées, et capables de grandes choses.

Fernand Pérez de Guzman, oncle du marquis de Santillane et neveu du chancelier Ayala, était un de ces hommes d'action et de plume. Il combattit contre les Mores et fut un des adversaires du connétable Alvaro de Luna. Dégoûté du monde, et retiré dans son domaine de Batres, il écrivit les *Louanges des grands hommes de l'Espagne*, ainsi que les *Portraits et Généalogies* de trente-quatre personnages importants de son époque. Il a eu en vue les *Hommes illustres* de Plutarque, et il ne pâlit point à côté de ce grand modèle; ses peintures sont vigoureuses et tracées avec un art remarquable; le style est net, concis, d'une noble et ferme allure. Quoique adversaire du favori de Jean II, il le peint et le juge avec une impartialité qui fait honneur à son caractère d'homme et d'écrivain. Quant à ses poésies, les unes légères et fades, les autres allégoriques et religieuses, elles ont tous les défauts du temps, et ne se relèvent par aucune originalité.

Fernand del Pulgar (1436-1486) imita Pérez de Guzman dans ses *Hommes illustres de Castille*, et a mérité le surnom de *Plutarque espagnol*. Comme son prédécesseur, il possède

les plus heureuses qualités de pensée et de style : impartialité, vigueur, correction, élégance. Sa *Chronique des rois catholiques* est fort estimée, moins pourtant que ses *Lettres*, adressées à la reine Isabelle et à d'autres grands personnages : elles forment de véritables *Mémoires*, très-curieux pour l'histoire du temps. Pulgar était chancelier et historiographe de Castille sous Ferdinand et Isabelle.

Fernand Gomez de Cibdaréal (1388-1457), favori d'Alvaro de Luna, fut pendant quarante ans premier médecin de Jean II. Initié par sa charge à toutes les intrigues de la cour, aimé du prince et du favori, ménagé par tous les courtisans, nul mieux que lui ne fut à même de connaître les hommes et les affaires du temps; c'est ce qui donne un prix inestimable à son *Centon Epistolario*, recueil de cent cinq lettres adressées à de grands personnages, auxquels il donne des renseignements, des détails sur ce qui se passait à la cour, en y ajoutant souvent de salutaires conseils. C'était un esprit fin, délié, en même temps qu'un caractère honnête et plein de modération. Sa correspondance offre un vif intérêt à tous les points de vue : elle est relevée par un style naturel et piquant. On en a pourtant contesté l'authenticité, en se fondant sur certaines erreurs qu'un contemporain, un homme de cour n'aurait pu commettre, et sur ce fait qu'aucun manuscrit de l'*Epistolario* n'a pu être retrouvé. Si l'on n'admet pas, avec de graves critiques, que l'ouvrage soit apocryphe, on est forcé d'admettre qu'il a au moins subi des interpolations.

Les *Chroniques* sont assez nombreuses au quinzième siècle; il en est une qui l'emporte sur toutes les autres en importance et en intérêt; c'est celle d'*Alvaro de Luna*, composée par un de ses familiers, le juif converti Alvar Garcia. Très-attaché à son maître, et vivement ému de sa

fin tragique, il se fait naturellement son apologiste, et y apporte une éloquence passionnée qui donne de l'intérêt à son livre.

Nous renvoyons au seizième siècle l'étude du théâtre espagnol, parce que c'est à cette époque qu'il prit son plus vigoureux essor; mais les mystères, les drames religieux existaient déjà depuis plusieurs siècles; les premiers essais dramatiques un peu sérieux datent du quinzième siècle : ils ont pour auteur Jean de la Encina.

CHAPITRE IV.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Aperçu général sur cette période historique et littéraire. — Boscan Almogaver : innovation poétique; imitation italienne. — Garcilaso de la Véga. — Christobal de Castillejo. — Louis Ponce de Léon : son inspiration religieuse et biblique. — Ferdinand de Herrera. — Diego Hurtado de Mendoza : sa carrière publique; son *Histoire de la guerre de Grenade;* ses poésies; son roman picaresque *Lazarille.* — Poésie religieuse : saint Jean de la Croix. — Sainte Thérèse.

Le seizième siècle nous montre l'Espagne à l'apogée de sa grandeur, dans les lettres comme dans la politique. Délivrée de la guerre des Mores par la prise de Grenade (1492), Christophe Colomb lui donne, la même année, par la découverte de l'Amérique, de vastes contrées où elle pourra porter, sans trouver de limites, son avidité de conquêtes et de trésors. Maîtresse de ses destinées intérieures, n'ayant plus de rivalités intestines depuis la réunion des deux couronnes de Castille et d'Aragon, elle ne songe qu'à s'étendre au dehors, et bientôt à dominer l'Europe. Déjà elle avait le pied en Italie, par ses possessions de Naples, de la Sicile et de la Sardaigne; elle avait repris la Navarre et le Roussillon; elle dominait sur la plage africaine, où elle possédait Tripoli, Tunis et Oran. Quand Charles-Quint monta au trône (1516), il lui apporta les Pays-Bas et la Franche-Comté, et trois ans après il se faisait nommer empereur d'Allemagne, en dépit des efforts de son rival, François Ier; dès lors, son ambition n'eut plus de bornes,

et il aspira à la monarchie universelle. Il put croire un instant que ce grand rêve allait s'accomplir; ses armées furent victorieuses en France, en Allemagne et en Italie. Mais tant de conquêtes, une puissance si démesurée, portaient en elles un germe funeste de faiblesse et de décadence : l'histoire est là pour prouver que toute puissance trop vaste, et qui absorbe des nationalités disparates, ne peut se maintenir longtemps. L'Espagne le vit bien sous Philippe II, et mieux encore sous ses faibles successeurs. Après avoir pressuré les peuples par de lourds impôts, épuisé les trésors de l'Amérique, sacrifié la fleur de ses populations dans de longues et cruelles guerres d'ambition, expulsé les Mores industrieux et paisibles, elle tomba dans une sorte de marasme, de décadence politique et intellectuelle dont elle n'a pu se relever jusqu'à nos jours.

Mais nous en sommes encore à la période ascendante du génie espagnol, à ce seizième siècle qui est le plus glorieux de son histoire; il va nous montrer la langue arrivant à sa perfection classique sous la plume d'éminents écrivains, la poésie lyrique, le théâtre, le roman, illustrés par des hommes de génie. Si l'imitation italienne lui fait tort parfois, en lui faisant oublier l'inspiration nationale, c'est un défaut qui lui est commun avec d'autres pays; il était impossible que les Espagnols, vainqueurs et souverains en Italie, n'en rapportassent pas une vive admiration pour cette littérature d'une langue sœur, qui était, depuis deux siècles, si brillante et si féconde.

Ce fut un écrivain catalan, Jean Boscan Almogaver (1500-1544), qui engagea le premier la poésie castillane dans la voie de l'imitation italienne. Quoique né à Barcelone, dans une province où dominait encore le dialecte

provençal, il avait adopté le castillan dans ses essais poétiques; mais pendant un séjour qu'il fit à Grenade, il se lia avec l'ambassadeur vénitien André Navagero, qui le mit sur la voie de la poésie italienne, et lui conseilla d'abandonner les formes usitées de la poésie castillane pour adopter celles de l'Italie. Ce fut l'origne d'une révolution générale dans la poétique espagnole; Boscan renonça à l'alexandrin castillan, et imita le vers hendécasyllabique italien; l'iambe devint le mètre en vogue : c'était renverser tous les usages reçus, et pourtant l'innovation eut une réussite complète. Le sonnet, la *canzone,* toutes les formes lyriques de la poésie italienne passèrent en Espagne, sur les modèles qu'en donna Boscan, et après lui Garcilaso de la Véga. Imitateur de Pétrarque, Boscan n'a pu l'égaler par l'harmonie et la grâce; non qu'il en soit dépourvu, mais il conserva une certaine vigueur, voisine de la rudesse, qui est dans le génie espagnol, et qui donne à ses tableaux du coloris et de la chaleur. Les Espagnols le considèrent avec raison comme le premier de leurs poëtes classiques par ordre de date; s'il n'a pas le génie créateur et inspiré, il a du moins ces qualités heureuses de pureté et d'élégance qui ont contribué à former, à fixer la langue poétique.

L'œuvre réformatrice de Boscan fut complétée, avec plus de talent et d'autorité, par son ami et disciple Garcilaso de la Véga (1503-1536), qui fut comme le Malherbe de l'Espagne, quoique d'autres le comparent à Pétrarque, qu'il prit en effet pour modèle dans ses *Sonnets,* au nombre de quarante. Garcilaso appartenait à une noble famille, dont il soutint l'honneur dans plusieurs combats. Il s'illustra à la défense de Vienne contre Soliman, puis au siége de Tunis, où il fut remarqué de Charles-Quint; il suivit ce prince dans sa campagne en Provence, et y mourut d'une

blessure reçue au siége de Muy, à l'âge de trente-trois ans. Dans cette carrière si courte et si bien remplie, Garcilaso trouva le temps de composer des poésies charmantes, remarquables par la perfection du style, l'heureux choix des expressions et la savante harmonie du rhythme. Les Espagnols ont conservé une admiration sans bornes pour ses productions, d'une élégance exquise, d'une grâce facile, naturelle, sans égale. Malheureusement tout le mérite est dans ces qualités extérieures; il n'y faut chercher ni l'inspiration, qui constitue le vrai poëte, ni la pensée neuve, originale, puissante, qui est l'essence du vrai génie. Le charme est dans les mots, dans la douce mélodie du style; Charles-Quint a pu dire que cette langue est celle des dieux, et d'autres ont pu appeler ce poëte le *roi de la douce plainte;* mais tous ces éloges ne satisfont pas un goût sévère, que peut seul intéresser et toucher un cri de l'âme ou l'écho profond de la pensée. On admire beaucoup la première de ses trois églogues, d'un caractère simple et naturel, ainsi que son ode à la *Fleur du Gnide* et quelques nobles accents dans ses deux *Élégies,* surtout dans celle qu'il écrivit à Boscan du pied de l'Etna, où il déplore les maux de la guerre et témoigne ses regrets pour la patrie absente.

L'école italienne de Boscan et de Garcilaso trouva un adversaire résolu dans Christobal de Castillejo (1494-1576); il dédaignait ces *pétrarquistes,* comme il les appelait, et les attaqua assez vivement dans ses dialogues satiriques. Pour lui, il conserva soigneusement les anciennes formes de la poésie castillane, et il s'en servit avec habileté; mais il lui eût fallu l'autorité du génie pour triompher de ses adversaires, et il ne sortit pas de la médiocrité. Sa poésie tourne trop facilement à la plaisanterie et même au burlesque.

Après avoir rempli à Vienne les fonctions de secrétaire d'État près de Ferdinand I[er], il revint en Espagne pour se faire chartreux.

Les qualités du vrai poëte, que nous regrettons de ne pas trouver dans Garcilaso, nous les rencontrons à un haut degré chez un religieux augustin, qui lui est un peu postérieur : c'est Louis Ponce de Léon (1527-1591), professeur à l'université de Salamanque. Il appartenait à une illustre famille, et, dès sa première jeunesse, une foi ardente, unie au goût de la retraite, lui fit abandonner le monde pour la vie monastique. L'étude de la théologie n'éteignit point en lui les élans d'une imagination vive et poétique; elle fournit au contraire des aliments à sa muse toute pénétrée d'enthousiasme religieux. Il ne faisait pas profession de poésie : c'était pour lui un instinct naturel, un délassement à de plus graves travaux; ses chants n'en sont que plus vrais, plus spontanés. La Bible était la source ordinaire de son inspiration, mais il ne dédaignait pas les modèles antiques, et l'on voit que les odes d'Horace étaient souvent présentes à sa pensée. Sa traduction du *Cantique des cantiques*, faite malgré les défenses canoniques, lui attira un long procès devant le tribunal de l'Inquisition; ce ne fut qu'au bout de cinq années d'enquêtes et de détention qu'il fut enfin déclaré innocent. Il put remonter alors dans sa chaire de Salamanque; de nombreux auditeurs étaient accourus à la réouverture de son cours, poussés par une curiosité naturelle; il la déjoua modestement et avec finesse, en commençant par ces mots : « Nous disions hier... », comme si sa leçon eût été la continuation de la veille. Louis de Léon n'a fait qu'un petit nombre de poésies originales : son recueil se compose de vingt-sept pièces, et ne fut publié que quarante

ans après sa mort. Il chantait pour lui-même ou pour quelques amis, sans aucun but de gloire ou de vanité littéraire; et pourtant aucun poëte ne le surpasse pour l'élévation des pensées, la sublimité de l'inspiration, la sensibilité de l'âme et la correction parfaite du style. Il n'a rien de commun avec les fades imitateurs de l'Italie et des troubadours; s'il a formé sa diction élégante et ferme d'après Horace et Pindare, c'est dans la Bible qu'il va puiser ces grandes pensées, ces nobles images qui transportent le lecteur; elles lui viennent naturellement, simplement, sans qu'il paraisse jamais se préoccuper de l'effet; parfois il faiblit, il tombe avec la même ingénuité qu'il a été sublime. On cite, parmi ses plus belles odes: *la Nuit sereine* (*Noche serena*), *la Vie des champs*, *la Prophétie du Tage*, si pleine d'accents patriotiques; *la Vie du ciel*, toute brûlante d'enthousiasme religieux. Louis de Léon a traduit en vers les *Églogues* de Virgile, une partie des *Odes* d'Horace, les *Psaumes* de David et le livre de *Job*. Ses *Sermons* passent aussi en Espagne pour d'excellents modèles.

Ferdinand de Herrera, que les Espagnols ont surnommé *le Divin*, doit être rapproché de Louis de Léon dont il est l'émule. Moine comme lui, il vécut dans la retraite et l'obscurité; mais si sa biographie est nulle, ses poésies lui ont valu une grande réputation, un peu surfaite, d'après quelques critiques, et sans rivale selon d'autres. Ce qu'on ne peut refuser à son génie lyrique, c'est la hardiesse jointe à la grandeur; mais on lui reproche un peu de recherche et d'emphase, défauts que ses imitateurs ont exagérés, pour aboutir à ce genre faux et maniéré que l'on a nommé le *cultisme*. Chez Herrera, un art savant et profond est mis au service d'une inspiration vraiment

noble et vigoureuse; il voulut donner au style poétique plus de dignité et d'énergie; il fit un choix dans les expressions, rejeta celles qui lui paraissaient trop communes et en adopta de nouvelles, tirées souvent du latin, de l'italien et du grec. Il adopta aussi de nouvelles tournures, des transpositions, des répétitions qui lui paraissaient nécessaires pour donner plus de nerf et d'imprévu à l'idée. Ces innovations, généralement heureuses, ont fait de ce poëte un chef d'école longtemps admiré. Mais, en poésie, il faut surtout tenir compte du sentiment et de la pensée; si Herrera sacrifie trop à la forme dans ses sonnets et ses élégies, qui sont des échos de Pétrarque, en revanche, dans ses *Odes*, il ne relève que de lui-même. Moins gêné dans cette forme, qu'il appelle *Cancion*, mais qu'il élève parfois au dithyrambe pindarique, il se tient au niveau des poëtes les mieux inspirés : témoin la pièce admirable où il célèbre la *Victoire de Lépante* sur le ton le plus élevé de l'enthousiasme lyrique; et, par contraste, l'*Ode au sommeil*, d'une harmonie si douce et d'une grâce si pittoresque. Herrera a exposé sa théorie de l'art poétique dans un *Commentaire* qu'il a fait sur les œuvres de Garcilaso de la Véga; on y voit que, comme Malherbe, il avait pris le parti de tyranniser les mots et les syllabes; ses exemples valent mieux que sa théorie.

Don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) appartient à cette catégorie d'hommes illustres qui savaient manier l'épée aussi bien que la plume, et dont l'Espagne nous a montré tant d'exemples. Poëte, historien, guerrier et diplomate, Mendoza fut un des personnages les plus importants du règne de Charles-Quint. Né à Grenade, il descendait du célèbre marquis de Santillane, et son père était gouverneur militaire de l'Alhambra. Sa jeunesse fut occu-

pée par de fortes études ; il apprit l'arabe, le latin, le grec et l'hébreu ; il suivit à Salamanque les cours de droit et de philosophie, puis il embrassa la carrière des armes. Pendant ses campagnes en Allemagne et en Italie, il continua d'étendre ses connaissances par un travail assidu. Charles-Quint ne tarda pas à le distinguer et lui confia l'ambassade de Venise. Il devint ensuite gouverneur de Toscane, et fut délégué par l'empereur au concile de Trente; il y déploya une éloquence et une fermeté qui firent prévaloir en plus d'un point les volontés de Charles-Quint. Nommé ensuite ambassadeur à Rome, il devint l'âme du parti impérial, et réussit, malgré le pape Paul III, à courber l'Italie entière sous le joug impérieux de l'Espagne. On lui reproche d'y avoir employé la violence et les supplices ; il se fit détester au point que Charles-Quint fut obligé de rappeler un ministre qui compromettait sa politique par des excès de zèle. Disgracié à l'avénement de Philippe II, Mendoza fut obligé de quitter la cour à la suite d'une scène de violence qu'il exerça contre un seigneur avec lequel il avait querelle dans les appartements mêmes du roi. Tous les efforts, toute l'adresse du courtisan échouèrent pour échapper à une défaveur complète ; après avoir subi la prison, il dut se retirer à Grenade, où il occupa sa solitude à des travaux littéraires, dont le plus important est l'*Histoire de la guerre de Grenade*. Pendant son séjour en Italie, il avait réuni à grands frais des manuscrits anciens ; il en recevait de Grèce et de Constantinople, où ses émissaires faisaient pour lui des recherches; c'est par lui que furent retrouvées les œuvres de Josèphe, d'Appien, d'Hiéron, d'Archimède et de plusieurs Pères grecs. Il fit don de sa bibliothèque au roi, et elle forme encore la partie la plus précieuse de la collection de l'Escurial.

Comme poëte, Mendoza paraît inférieur à Boscan et à Garcilaso : on le trouve un peu dur et entaché d'obscurité; ses *Sonnets*, ses *Canzoni*, d'un style noble et correct, manquent de grâce et d'harmonie. Quoique amateur de l'école italienne, il a souvent préféré employer les anciennes formes castillanes, et il a su donner une certaine perfection à ses *redondillas*, en petites strophes de quatorze vers, à ses *quintillas*, strophes de cinq vers, et à ses *villancicos*. Il a fort bien réussi dans l'*Épître*, en prenant Horace pour modèle, et il fut le premier à cultiver ce genre avec succès. Dans son *Épître à Boscan*, il peint avec beaucoup de charme et de délicatesse le bonheur domestique, et dans une autre, adressée à don Luis de Zuñiga, on s'étonne de voir l'ambitieux courtisan, le dur tyran de l'Italie, soupirer après la retraite et le repos de la vie de famille.

Mais la réputation de Mendoza est due surtout à ses écrits en prose. Son roman comique *Lazarille de Tormès*, traduit dans toutes les langues, a fait le tour de l'Europe et servi de modèle au *Gil Blas* de Lesage. C'est le premier du genre nommé picaresque (*el gusto picaresco*), mot qui signifie gueuserie. Le héros et les mœurs qu'il dépeint sont proprement espagnols : c'est la morgue entée sur la misère, la paresse du *lazzarone* doublée de la fierté castillane. Lazarille est un type national; il raconte lui-même sa vie d'aventures et de friponneries. Pauvre enfant abandonné, il passe par diverses conditions, toujours aux prises avec la faim et le besoin, mais cherchant toujours à paraître au-dessus de sa triste fortune, jusqu'au moment où il arrive enfin à épouser la gouvernante d'un bénéficier. Les tableaux sont vrais et piquants : cette dignité affectée, qui contraste avec la bassesse vicieuse, produit une gaieté qui est le propre du genre. Il en est sorti une

foule d'imitations dont le succès prouve en faveur du type original.

L'*Histoire de la guerre de Grenade* par Mendoza est son principal titre à la gloire. On sait que les Mores d'Espagne, poussés à bout par les exigences tyranniques de Philippe II, se révoltèrent, et, réfugiés dans les montagnes des Alpujarras, tinrent en échec pendant trois ans toutes les armées de l'Espagne : c'est cette histoire qu'écrivit Mendoza. Il en avait suivi de près tous les événements; il les raconte et les juge avec une sévère impartialité, une indépendance complète, une hauteur de vues admirable. S'il ne se prononce pas ouvertement sur la politique intolérante et cruelle de Philippe II, il en montre l'imprudence et les conséquences funestes; ce blâme indirect fit que l'ouvrage resta trente-six ans sans pouvoir être imprimé. Sa narration se distingue par une simplicité vigoureuse et pleine de relief; s'il n'égale pas Salluste et Tacite, ses modèles, il n'en est pas à une grande distance : c'est dire qu'il approche de la perfection dans l'art d'intéresser et de peindre.

Dans cette étude des poëtes lyriques du seizième siècle, nous avons pu remarquer un double courant : l'un qui est d'importation étrangère, et dont l'Italie, avec ses brillants poëtes, a fourni les éléments principaux chez Boscan, Garcilaso, Mendoza et même Herrera; l'autre, qui est purement national et chrétien, a pour représentant Louis de Léon, et c'est le seul qui s'élève à la véritable inspiration, en se dégageant du factice et du convenu pour exprimer les ardentes convictions de l'âme. La plus belle poésie est toujours celle qui s'ignore et qui coule de source, sans viser à l'effet par des mots et des images. N'est-ce pas là ce qui fait de la Bible le plus grand monument de la

poésie, même au point de vue purement littéraire? L'*Imitation*, si simple de formes, si dénuée de toute prétention poétique, n'exprime-t-elle pas les fortes émotions de l'ascétisme chrétien mieux que ne font les frivoles productions des trouvères et des troubadours pour les autres passions de l'âme humaine? En Espagne, c'est dans les cloîtres, dans la vie religieuse et mystique que l'inspiration poétique trouve toute sa force et son éclat; c'est là aussi que la peinture, sœur de la poésie, a puisé ses plus hautes inspirations. Ce n'était pas un poëte de profession que saint Jean de la Croix, contemporain de Louis de Léon, et qui réforma le Carmel de concert avec sainte Thérèse; et pourtant quel éclat, quel charme ravissant dans le petit nombre de poésies qu'il a laissées, dans le *Dialogue de l'âme avec le Christ son époux*, paraphrase admirable du *Cantique des cântiques!* Et sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) elle-même, n'avait-elle pas l'âme, l'imagination, l'inspiration d'un vrai poëte, quand elle écrivait ses œuvres mystiques, toutes brûlantes de l'amour divin qui consumait son âme, ses *Méditations*, ses *Pensées sur l'amour de Dieu*, ses *Cantiques*, et parfois des poésies dont le sonnet suivant peut donner une idée :

Mon Dieu, j'ose t'aimer, moi, ta pauvre servante!
Et ce n'est pas l'espoir de ton saint Paradis,
Et ce n'est pas l'horreur du séjour des maudits
Qui remplissent mon cœur d'amour et d'épouvante!

C'est pour toi seul, mon Dieu, qu'éperdue et tremblante,
A l'autel, nuit et jour, je prie, et que cent fois
J'embrasse avec transport l'abominable croix
Où la mort a glacé ta dépouille sanglante.

Oui, je n'aime que toi; mais mon cœur t'aimerait
Si le ciel n'était point; mais mon cœur te craindrait
Si l'enfer n'avait plus ni flammes ni souffrances.

Je n'attends pas tes dons pour te livrer mon cœur;
Tu peux briser d'un mot toutes mes espérances;
Du feu qui brûle en moi rien n'éteindra l'ardeur[1].

Sainte Thérèse n'écrivait pas pour la gloire : il fallait l'ordre de son confesseur pour lui faire prendre la plume. L'humble religieuse dont les œuvres ont été commentées par le vénérable Palafox, évêque d'Osma, dont Bossuet qualifiait la doctrine de céleste, et qui recevait du pape Grégoire XV le titre de *docteur de l'Église*, s'exprime ainsi à propos de ses ouvrages : « J'écris à la dérobée et avec peine, parce qu'étant dans une maison pauvre, cela m'empêche de filer et me détourne de mes autres occupations. Si l'on ne m'avait commandé d'écrire, au seul souvenir que je suis femme, la plume me serait tombée des mains. »

[1] De Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. 1843, 2 vol.

CHAPITRE V.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Le *romancero* est l'épopée nationale. — Les *Caroléides*. — Ercilla y Zuñiga : son épopée *l'Araucanie*. — La pastorale. — Montemayor : sa *Diane*; ses continuateurs Alonzo Perez et Gil Polo; la *Diane* comparée à l'*Astrée*. — Le théâtre espagnol : ses origines; jeux scéniques dans les fêtes religieuses. — Le théâtre profane au quinzième siècle : la *Comedia allegorica* de Villena. — Le *Mingo Revulgo* de Cota. — La *Célestine*. — Le théâtre au seizième siècle. — Juan de la Encina. — Gil Vicente. — Torrès Naharro. — Lope de Rueda. — Imitation de l'antiquité classique. — École de Valence. — Jean de la Cueva. — Perez de Oliva. — Viruez. — Bermudez.

La véritable épopée de l'Espagne, c'est son *romancero :* elle n'en a point d'autre. Là, ce n'est point un écrivain particulier qui chante et compose; c'est la nation entière qui célèbre ses héros et son histoire dans un concert anonyme. Ce sont, il est vrai, des fragments épars, *disjecti membra poetæ;* ces *rapsodies* n'ont pas trouvé un Homère. La langue, encore rude et pauvre, manqua au poëte et le poëte manqua à la langue; le souffle épique passa sur la nation, sans se fixer sur un homme de génie qui fût l'interprète du sentiment général et le créateur d'une œuvre grande et personnelle. Mais ces fragments, ces ébauches d'un âge héroïque n'en constituent pas moins, dans leur ensemble, une véritable épopée nationale, précieux trésor de l'inspiration populaire.

Au seizième siècle, la grandeur et la puissance de l'Espagne sous Charles-Quint provoquèrent plusieurs tentatives

d'épopée; il n'en est pas une qui n'ait avorté misérablement : on trouve le *Carlo famoso* de Zapata, le *Carlo victorioso* d'Urrea, la *Carolea* de Sampere, etc. Le seul poëme épique qui mérite quelque attention est l'*Araucana* d'Ercilla.

Don Alonzo de Ercilla y Zuñiga (1533-1596) fut d'abord attaché à Philippe II, encore infant, en qualité de page, et suivit ce jeune prince dans ses voyages en Italie, aux Pays-Bas et en Angleterre; il assista à son mariage avec la reine Marie. A vingt-deux ans, il partit pour le Chili, dont les habitants venaient de se révolter contre l'Espagne, et prit une part active à la guerre entreprise pour soumettre les sauvages peuplades de la province d'Arauco. Pendant les huit années qu'il passa au milieu de cette lutte meurtrière, Ercilla eut à essuyer bien des fatigues, à braver bien des dangers. Il assista à sept batailles, et, en même temps que ces événements s'accomplissaient sous ses yeux, il les célébrait en vers, écrivant, tantôt sur des chiffons de papier, tantôt sur du parchemin, ou même sur des morceaux de cuir : c'est ainsi qu'il fit les quinze premiers chants de l'*Araucanie*. Il revint alors en Espagne, épuisé par la maladie, espérant que ses services et ses vers lui attireraient quelque faveur; mais le sombre Philippe II songeait alors à réduire les Pays-Bas et délaissa son ancien page, qui devint pourtant chambellan de l'empereur Maximilien. Ce titre honorifique ne pouvait le préserver de la misère, dans laquelle il tomba peu à peu; en vain, en ajoutant de nouveaux chants à son poëme, y introduisit-il des éloges flatteurs pour le roi d'Espagne, celui-ci resta sourd aux accents du poëte. En terminant son œuvre, il rappelle ses courses lointaines, ses fatigues, ses dangers, ses souffrances; un fier découragement s'exhale de ses derniers vers : « Quoique l'obstination de mon étoile me

tienne aujourd'hui abattu et renversé, je n'en ai pas moins parcouru le droit chemin dans la carrière la plus difficile; et l'honneur consiste, non point à obtenir la gloire, mais seulement à la mériter. Cependant, la lâche défaveur qui m'a repoussé dans la plus extrême misère arrête à présent ma main et me fait poser ici la plume. » Il ajoute qu'il consacrera désormais le reste de sa vie à pleurer ses fautes et à servir Dieu.

L'*Araucana* ne manque pas de vigueur ni d'intérêt dans certaines parties, mais c'est moins une épopée qu'une histoire versifiée, ornée de tableaux et d'épisodes : elle pèche gravement sous le rapport du plan et de l'ensemble. Composée de trente-sept chants en stances de huit vers (*arte mayor*), elle dépasse en longueur l'*Iliade*. Point d'unité, ni de héros principal qui domine l'action et lui serve de centre. Les quinze premiers chants sont le récit exact, géographique et militaire, de la guerre d'Arauco; Ercilla se piquait de ne s'éloigner en aucun point de la vérité historique. Il écarte toute passion et toute fiction poétique. « Je ne chante point les dames, l'amour, les galanteries chevaleresques; je ne chante point les tourments, les soupirs, les tendres pensées, mais la valeur, les exploits, les prouesses de ces intrépides Espagnols qui mirent sous le joug de leur glaive l'Arauco indompté. » Ercilla s'occupe donc moins des effets poétiques que d'une fidélité scrupuleuse dans le détail des événements et des descriptions locales; mais il sentit lui-même la monotonie qui en résultait, et, en reprenant la suite de son poëme, après son retour d'Amérique, il chercha à lui donner plus de variété, un caractère plus national. Il y introduisit, en l'honneur de Philippe II, la bataille de Saint-Quentin et celle de Lépante, épisodes amenés assez maladroitement par

l'apparition de Bellone et l'intervention du magicien Fiton dans la caverne où il évoque les esprits. Plus il avance, plus il perd de vue son sujet principal, et l'on ne comprend pas trop le but de l'épisode où deux soldats, pendant une marche, discutent les aventures de Didon, reine de Carthage, que le poëte croit devoir venger des calomnies dont Virgile aurait chargé sa mémoire.

Le poëme de l'*Araucana* est surtout connu en France par les éloges que lui donna Voltaire dans son *Essai sur la poésie épique*, écrit à propos de sa *Henriade*. Il place sans hésiter Ercilla à côté d'Homère, de Virgile, du Tasse, de Milton et de Camoëns, au lieu de le faire descendre plus simplement au niveau de Lucain et de Silius Italicus. La faiblesse d'Ercilla tient au sujet lui-même, qui manque de grandeur et n'a pas même le mérite d'être purement national; car l'intérêt se porte naturellement sur ces farouches Araucaniens qui défendent, contre de féroces oppresseurs, leur vie et leur liberté. Le véritable héros, c'est ce terrible Caupolican, qui soutient la lutte des Araucans avec une sauvage énergie, et qui, vaincu, prisonnier, livré à un affreux supplice, se montre plus grand dans sa mort que les Espagnols dans leur victoire.

A défaut d'épopée véritable, l'Espagne prit goût aux romans chevaleresques, qui en étaient le simulacre artificiel, et peignaient assez bien certain côté des mœurs nationales. Nous avons vu quel succès eut l'*Amadis*, ainsi que ses dérivés, malgré les aberrations de goût et les exagérations ridicules d'un genre faux et maniéré. Le seizième siècle paya encore son tribut à ces récits d'aventures, qui semblaient lutter d'exagérations et d'invraisemblances pour exciter l'attention du lecteur déjà blasé. D'ennui et de dégoût, on chercha une voie nouvelle, et l'on tomba dans

la pastorale, dont Sannazar, Espagnol d'origine, avait donné le modèle en Italie par son *Arcadie*. La France et l'Espagne prirent goût à ces bergeries sentimentales : Honoré d'Urfé en tira son *Astrée;* Montemayor composa sa *Diane*, qui eut un prodigieux retentissement.

George de Montemayor (1520-1562) était Portugais d'origine, mais il écrivit en castillan. Avant lui déjà, un autre auteur portugais, Miranda, avait écrit des *pastorales* en espagnol, d'après les modèles italiens ; mais ses principaux ouvrages sont en langue portugaise. Quant à Montemayor, après avoir servi dans l'armée en Portugal, il fut attaché à l'infant don Philippe d'Espagne, depuis Philippe III, comme chantre de sa chapelle, et le suivit dans ses voyages en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas. L'Espagne devint pour lui une seconde patrie ; il en adopta la langue dans ses œuvres poétiques. Sa *Diane* est un écho de l'*Arcadie* de Sannazar, mais elle exprime des sentiments personnels, une passion malheureuse qu'il éprouva pour une Castillane célébrée par lui sous le nom de Marfida, et qu'il trouva mariée au retour de ses voyages. Il la peint dans sa pastorale sous le nom de *Diane*, tandis que lui-même est le berger *Sireno;* les autres bergers du poëme sont aussi des personnages réels. Ce n'est donc au fond qu'une allégorie champêtre, tout aussi bien que les romans fameux de l'*Astrée* et de la *Clélie*, qui eurent tant de vogue parmi les courtisans de Henri IV et de Louis XIII : ces allusions transparentes faisaient les délices de la belle société de ce temps. Le récit de la *Diane* est entremêlé de poésies lyriques qui en font le mérite principal ; elles ont une grâce fine et piquante, mêlée de subtilité et de recherche ; mais le style en général est très-pur, et la prose a du nombre, de l'élégance, ce qui explique le succès du livre. Du

reste, les discussions philosophiques et quintessenciées sur l'amour, dont il est parsemé, étaient bien dans le goût de l'époque et ne pouvaient que flatter les nombreux lecteurs. Le mélange de la mythologie avec les idées chrétiennes ne choquait pas davantage. La *Diane* resta inachevée : rappelé en Portugal, Montemayor mourut, dit-on, de mort violente. Il avait chargé un médecin, nommé Alonzo Perez, de continuer son œuvre ; cette seconde partie est bien inférieure à la première. Gil Polo, professeur à l'université de Valence, y ajouta cinq livres, sous le titre de *Diana enamorada*, et y mit plus de goût et d'élégance que Montemayor lui-même. En comparant par la lecture la *Diane* avec l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, on retrouve exactement le même cadre, les mêmes aventures, le même paysage. La rivière de l'Esle est devenu le Lignon ; des personnages semblables expriment des sentiments analogues ; les deux romans ont intéressé au même degré les deux pays, tant ce genre factice avait produit un engouement universel. Il se prolongea dans le siècle suivant : Cervantès y sacrifia dans sa *Galatée* et Lope de Véga dans son *Arcadie*.

Nous sommes un peu en retard vis-à-vis du théâtre espagnol, car ses premiers essais sont antérieurs au seizième siècle ; mais il nous a semblé préférable d'en indiquer les origines au moment où il va prendre une place importante, et même prépondérante, dans la littérature nationale ; ses débuts, n'ayant qu'une médiocre importance, trouveront ici la place qui leur convient.

Comme l'a très-bien fait remarquer un critique qui s'est surtout occupé des origines du théâtre [1], l'art dramatique

[1] MAGNIN, *les Origines du théâtre*.

est né partout dans les jeux et les divertissements publics, et surtout dans les fêtes religieuses : en Grèce, dans les fêtes de Bacchus; en Europe, au moyen âge, dans les grandes solennités de l'Église. C'est la poésie lyrique, chantée et accompagnée de danses, qui a créé la poésie dramatique; du chœur dithyrambique est sorti le drame chez les Grecs; Eschyle l'a pris dans le tombereau de Thespis.

Les Espagnols, très-passionnés pour les jeux publics, la course, la bague, la paume, la danse, les combats de taureaux, prirent de bonne heure un vif plaisir à ces divers exercices, où tout, d'abord, était fait pour frapper les yeux et les sens. Dès le douzième siècle, les jongleurs paraissaient dans les cérémonies publiques, aux noces, aux fêtes données par les grands seigneurs; ils chantaient les romances nationales, en s'accompagnant de la rote et du théorbe; ils y ajoutaient parfois des jeux mimiques et des tours de passe-passe, qui servirent à déconsidérer leur talent poétique.

Les traditions païennes avaient laissé dans le peuple certains jeux et divertissements dont le clergé eut beaucoup de peine à combattre les habitudes invétérées; on en voit la preuve dans les décrets des conciles, notamment celui de Tolède, en 589, qui défend les danses et les chants profanes introduits jusque dans les cérémonies du culte chrétien. Malgré ces prohibitions réitérées, les abus continuèrent; le clergé, impuissant à les extirper, songea à faire tourner ces divertissements au profit du sentiment religieux; il les associa aux fêtes de l'Église, les purifia autant qu'il put, les dirigea en y prenant part. C'est ainsi que les solennités de Noël et de Pâques étaient l'occasion de jeux scéniques, où figuraient les mages, les bergers, ou les phases douloureuses de la passion du Sauveur. Les

Mystères eurent donc leur vogue en Espagne aussi bien qu'en France et ailleurs; il s'y mêla aussi des abus qu'il fallut réprimer. Le code des *Siete Partidas* en donne la preuve dans un article où il défend aux clercs de composer des farces satiriques mêlées de grossièretés et d'indécences, de les laisser jouer dans les églises, qui doivent rester des maisons de prière, et non des cavernes de voleurs. Mais le même article permet les représentations pieuses, celles de la Nativité et de la Résurrection, qui peuvent servir à édifier les fidèles.

Ce n'est guère qu'au quinzième siècle que le théâtre commença à se séculariser, mais en gardant un caractère national. On cite une pièce intitulée *Comedia allegorica*, composée par le marquis de Villena, et jouée au couronnement de Ferdinand d'Aragon, en 1414. Les premières pièces populaires avaient pour la plupart un caractère pastoral, sous forme de récits dialogués entremêlés de chants rustiques. Dans la pièce qui a pour titre *Mingo Revulgo*, par Cota, la pastorale tourne à la satire politique; on lui donne la date de 1472.

Au quinzième siècle appartient encore la *Célestine*, sorte de roman dialogué qui n'était pas fait pour le théâtre, mais dont la forme dramatique servit de modèle à beaucoup de pièces représentant la vie commune avec une crudité que ne peut toujours excuser l'intention morale. On en attribue la composition à Rodrigo de Cota, auteur du *Mingo Revulgo*, mais elle fut continuée et développée au seizième siècle par le bachelier Fernand de Rojas, qui lui donna plus d'intérêt et de variété. On y admire une grande finesse d'observation, des caractères pleins de force et de vérité, des traits plaisants, semés de proverbes et de sentences qui vont jusqu'à la profondeur. Notre goût actuel

commode difficilement de ces libres peintures qui vont jusqu'à l'indécence, malgré les prétentions qu'a l'auteur de prêcher la morale en rendant le vice odieux ou ridicule.

Au seizième siècle, nous trouvons quatre écrivains dont les travaux ont présidé à la rénovation du théâtre, et lui ont fait faire d'importants progrès. Le premier est Juan de la Encina (1468-1534), prêtre fort instruit, bon musicien, qui avait fait le pèlerinage de Jérusalem, et séjourné assez longtemps auprès du pape Léon X en qualité de chapelain. Il cultiva le drame pastoral, sous forme de dialogues lyriques, en l'adaptant à des sujets religieux, comme la naissance et la mort du Sauveur; il leur donne le titre de *Autos pastoriles, Eglogas pastorinas;* quelques-unes sont purement profanes; l'action en est presque nulle; pourtant plusieurs d'entre elles furent jouées dans la chapelle du duc d'Albe, devant une société choisie; elles sont écrites avec soin et habilement versifiées. Les poésies lyriques d'Encina sont fidèles à l'ancien goût castillan; il n'emprunte rien à l'Italie.

Gil Vicente (1480-1557), Portugais de naissance, possédait l'espagnol aussi bien que sa langue propre, et, comme écrivain, il appartient à l'Espagne. Il négligea l'étude du droit pour se livrer tout entier au théâtre; il paraît que, comme Molière, il jouait dans ses pièces, et qu'il en composa pour la cour ainsi que pour diverses solennités publiques; dès l'année 1504, il fit un drame religieux pour la naissance du prince qui fut depuis Jean III. Son théâtre n'est encore qu'une ébauche, mais il avait l'instinct des effets dramatiques, et il a plus d'invention, plus de variété que son contemporain Jean de la Encina. Ses drames religieux, qu'il désigna le premier sous le nom d'*Autos,* sont tou-

jours dans le genre pastoral, avec intervention de personnages surnaturels ou allégoriques. Ces pièces sont au nombre de seize ; mais il a composé aussi des comédies, des tragi-comédies, des farces, où il esquisse assez bien certains caractères et certaines situations dramatiques ; le dialogue a de la vérité, du mouvement ; il marque un progrès réel dans l'art.

Le progrès est peut-être plus sensible encore chez Torres Naharro, que l'on regarde comme l'inventeur de la comédie espagnole. Il fit un long séjour en Italie, ce qui contribua sans doute à donner à son talent cette souplesse, cette élégance, ce naturel que l'on remarque dans son style et dans son dialogue. De plus, il fait des efforts pour se conformer aux unités classiques, et pour donner à ses personnages comme aux événements une vérité qui n'était pas encore dans les habitudes du théâtre : c'est par ces qualités qu'il se rapproche de la bonne comédie.

Mais, d'après Cervantes, c'est avec Lope de Rueda que commence véritablement la comédie espagnole, et il fait de cet écrivain un pompeux éloge. C'était un simple batteur d'or, que l'instinct poussa au théâtre et fit auteur. Il dirigeait une troupe de comédiens, composait pour eux des pièces, et se chargeait des rôles de niais, qu'il remplissait avec un naturel parfait. Il fit des scènes pastorales, selon la mode du temps, des *pasos,* ou scènes comiques, qui sont des farces assez grossières entre gens de bas étage, et de vraies comédies dont l'intrigue est très-compliquée, mais les caractères assez bien observés. Rueda se distingue surtout par la verve et le naturel ; son sel, un peu gros, a une saveur nationale qui explique le grand succès de ses pièces ; de plus, son style est de la bonne école, élégant et correct, ce qui étonne chez un homme

qui n'avait reçu aucune instruction ; il écrivait facilement en vers, mais il préférait la prose, comme plus propre à la vivacité du dialogue comique. Il divisait ses pièces en journées (jornadas), ou actes, entre lesquelles il donnait des intermèdes, sortes de farces populaires dont le public s'amusait beaucoup.

Pendant que le théâtre entrait ainsi dans la voie nationale, aspirant à un art plus parfait qu'il devait bientôt atteindre, il se trouva tout à coup envahi par l'imitation de l'antiquité classique, venue d'Italie, ce qui entrava un moment ses progrès. La lecture des modèles antiques ne pouvait manquer de produire son effet; il n'est pas de peuple en Europe qui n'en ait subi l'influence au quinzième et au seizième siècle. On commença par des traductions de Plaute, de Térence, de Sophocle et d'Euripide; on étudia les poétiques d'Aristote et d'Horace, et l'on s'efforça de se rapprocher de ces modèles : l'exemple de l'Italie fut pour beaucoup dan ce retour vers l'antiquité. Valence fut le centre de cette littérature érudite, qui voulait rompre avec le mouvement national, et qui avait pour appui les lettrés, les savants et la société élégante, rebutés par ce qu'il y avait de grossier et de naïf dans la littérature populaire. Mais malgré ce patronage des classes éclairées, malgré le goût décidé de Charles-Quint pour l'imitation italienne, ce fut l'instinct populaire et national qui finit par l'emporter. Le peuple avait pris goût au théâtre; il comprenait peu les règles d'Aristote et l'élégance classique; il préférait un spectacle plus naïf, plus grossier, qui était l'image de sa vie et de ses mœurs : la victoire devait lui appartenir. Parmi les auteurs de la réaction classique, on peut citer Jean de la Cueva, de Séville, qui composa une poétique sous le titre d'*Exemplar poetico ;*

elle est sous forme épistolaire, comme l'*Art poétique* d'Horace, dont elle est loin d'égaler la finesse et le goût. Perez de Oliva est auteur de la *Vengeance d'Agamemnon* et de la *Misère d'Hécube*, qui sont plutôt des exercices littéraires que de vraies tragédies; Perez était un savant professeur de l'université de Salamanque, et il consacra de nombreuses leçons à expliquer Aristote; il avait également professé à Paris, et traduit l'*Amphitryon* de Plaute.

Le Valencien Viruès tenta de séparer la tragédie de la comédie, et se rapprocha sous plusieurs rapports du drame antique; son *Élisa* est conçue dans le goût classique; mais les règles l'embarrassaient, et il revint malgré lui au genre national dans *Marcella*, qui ne vaut pourtant pas sa *Cassandre*, pièce plus régulière et mieux conduite.

Geronimo Bermudez essaya d'appliquer les règles du théâtre antique à des sujets espagnols, et mit en scène l'histoire touchante d'Inès de Castro dans ses deux pièces *Nise lastimosa* (Inès infortunée) et *Nise laureada* (Inès couronnée): le mot *Nise* est le nom d'Inès transposé par anagramme. La première de ces tragédies est certainement la meilleure, mais c'est la reproduction à peu près complète d'une pièce portugaise d'Antonio Ferreira; de sorte qu'il ne faut pas lui faire honneur du mérite de certaines scènes, remarquables par l'effet tragique. Quant à la seconde, c'est un tissu d'horreurs qui révoltent le goût et la morale, et l'on se demande comment un tel sujet a pu être mis au théâtre.

CHAPITRE VI.

Miguel de Cervantes : sa biographie; sa *Galatée;* son théâtre; son *Don Quichotte;* ses *Nouvelles*. — Étude critique sur *Don Quichotte*. — Le *Voyage au Parnasse*. — Critique littéraire de Cervantes.

En suivant l'histoire du théâtre espagnol, nous arrivons à la limite qui sépare le seizième du dix-septième siècle, époque où l'art dramatique prend son dernier et merveilleux essor. Là nous trouvons un écrivain dont le génie fait époque, et qui domine tous ses contemporains, comme ces monuments d'une grande cité dont les sommets apparaissent de loin à l'œil du voyageur avant qu'il puisse distinguer les autres édifices : nous voulons parler de Miguel de Cervantes. Quoique ses comédies ne soient pas la partie importante de ses œuvres, nous allons l'étudier dans l'ensemble de ses écrits, ne pouvant nous résoudre à les diviser suivant les genres et à les disperser dans divers chapitres : l'unité de l'homme nous paraît préférable à l'unité factice des genres littéraires. Ses œuvres, d'ailleurs, ne sont-elles pas toutes des tableaux de la vie humaine, de vrais drames satiriques et comiques? *Don Quichotte* n'est-il pas

Une ample comédie à cent actes divers?

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) naquit à Alcala de Henarez, bourg de la Nouvelle-Castille, à cinq lieues de Madrid. Son père, pauvre hidalgo qui avait fait plusieurs

campagnes, l'envoya étudier à Madrid, rêvant pour lui les honneurs ecclésiastiques ; mais de bonne heure il se sentit piqué du démon des vers, et il en fit en l'honneur d'Isabelle de Valois, lorsqu'elle fit son entrée à Madrid pour épouser Philippe II, en 1568 ; bien plus, il entra dans la troupe de Lope de Rueda, et joua avec lui ces drames en plein vent qui amusaient tant les Espagnols. Ce n'était que le prélude d'une carrière qui devait être si remplie d'aventures et de misère. Nous le voyons d'abord attaché, en qualité de secrétaire valet de chambre, au cardinal Aquaviva, qui était venu à Madrid pour demander des secours contre les Turcs ; il suivit ce prélat à Rome, et l'année suivante il s'engagea parmi les troupes qui allaient combattre à Lépante. Cervantes, placé aux premiers rangs, fit preuve d'une grande bravoure dans cette bataille fameuse, et y reçut trois coups d'arquebuse dont l'un lui estropia la main gauche pour le reste de ses jours. A peine guéri, il reprit les armes, fit une campagne en Afrique, et s'embarqua pour revenir en Espagne ; mais son vaisseau fut capturé par un corsaire, et il alla passer cinq années comme esclave à Alger. Il a raconté lui-même, dans sa nouvelle du *Captif*, les détails romanesques de sa captivité, les diverses tentatives d'évasion qu'il essaya, toujours sans succès, et la crainte respectueuse que son courage et son sang-froid inspiraient à ses maîtres. Il fut enfin délivré, moyennant rançon, par les frères de la Merci. Mais cette rançon, payée par sa famille, avait épuisé ses ressources ; Cervantes rentra au service militaire, et fit trois nouvelles campagnes, après lesquelles il se maria et chercha à vivre de sa plume ; sa femme était de noble naissance, mais sans fortune. Ce fut un mariage d'amour, qui lui inspira sa *Galatée*, reflet de la *Diane* de Montemayor. Ce genre faux

ne convenait guère à l'esprit droit et sagace de Cervantes, et il en a fait la critique en plusieurs endroits de ses ouvrages; c'est là sans doute le motif qui l'a empêché d'achever sa pastorale. Le théâtre l'attirait; il en avait goûté dans sa jeunesse; mais un maître avait surgi, qui absorbait la faveur publique : c'était Lope de Véga. Les pièces de Cervantes n'eurent pas de succès; les unes sont des comédies de cape et d'épée, dans ce genre romanesque et sans art que préférait le public; les autres sont d'un goût plus relevé, plus recherché, mais de forme indécise; elles prouvent qu'il n'était pas apte au rôle de réformateur dramatique. La meilleure de ses pièces, *Numantia,* avait un caractère national, en rappelant l'héroïque résistance qu'opposa cette ville aux attaques des Romains; les situations en sont belles et fortes, le style d'une noble simplicité, et la conception n'est pas indigne de son génie.

Pendant les années qui suivirent ces tentatives infructueuses au théâtre, Cervantes paraît avoir végété péniblement dans un état voisin de la misère et du découragement; car, dans une requête adressée à Philippe II, on le voit disposé à aller chercher un refuge en Amérique. Il occupa un modeste emploi, tantôt dans les vivres de la flotte, tantôt dans les gabelles à Séville; un jour ses comptes furent trouvés inexacts, et il en résulta pour lui mille tracas. Devenu agent d'affaires, chargé des perceptions d'impôts du grand prieuré de Saint-Jean, il fut mis en prison à la suite d'un soulèvement des redevanciers. C'est dans ce loisir forcé et peu agréable qu'il ébaucha son *Don Quichotte;* la première partie fut bientôt achevée, et imprimée à Madrid en 1605, tandis que l'auteur continuait de lutter, à Valladolid, contre les rigueurs du sort. Froidement accueilli d'abord par la noblesse et par les lettrés,

qui y trouvaient leur part de satire, le *Don Quichotte* fit rapidement son chemin dans la faveur publique, mais sans améliorer la situation de l'auteur. Il était revenu à Madrid, avec la cour, espérant toujours quelque chose de la protection du comte de Lémos, vice-roi de Naples, à qui il avait dédié ses *Nouvelles*, et qui fut toujours assez avare de ses bienfaits. Si rares et insuffisants que fussent les secours de ce Mécène, Cervantes s'en montra reconnaissant jusqu'à la fin, car de son lit de mort, et après avoir reçu l'extrême-onction, il lui écrivait que, « si grand était son zèle pour le servir, qu'il en emportait la volonté par delà le tombeau ».

L'Espagne, que le génie de Cervantes avait dotée d'un ouvrage immortel, fut la dernière à en apprécier l'inestimable mérite; *Don Quichotte*, traduit dans toutes les langues, lu et admiré de toute l'Europe, était toujours négligé ou discuté dans sa propre patrie. La gloire de Cervantes faillit même être compromise par l'audace d'un plagiaire inconnu, qui, sous le nom d'Avellaneda, fit imprimer en 1614 une suite de *Don Quichotte*, en le défigurant par les plus plates et les plus grossières inventions. Cervantes se hâta de venger l'injure faite à son héros et à lui-même, en publiant (1615) la seconde partie de son roman, et en flagellant par de piquantes satires l'imprudence et le mauvais goût de l'usurpateur anonyme. La même année parurent ses huit *comédies* avec *intermèdes*; son dernier roman, les *Travaux de Persilès et de Sigismonde*, dédié au comte de Lémos, fut publié après sa mort par sa veuve, Christine de Salazar. Cervantes mourut en 1616, le même jour que Shakspeare, 23 avril, et fut enterré, revêtu de l'habit du tiers ordre de Saint-François, dont il était membre, dans le couvent des dames de la Trinité. Ce couvent ayant

changé de destination, les traces de sa tombe ont disparu, sans que personne s'inquiétât des restes de l'homme qui a tant illustré son pays, tandis que l'Angleterre montre avec orgueil, près des tombes royales de Westminster, la pierre sous laquelle reposent les cendres de Shakspeare.

Les *Nouvelles* de Cervantes, publiées en 1613, un an avant son *Voyage au Parnasse,* paraissent avoir été composées avant *Don Quichotte,* pendant son séjour à Tolède et à Séville, comme prélude à son célèbre roman; elles sont au nombre de douze, et dans maint passage on découvre déjà la touche vigoureuse, la verve pittoresque du grand peintre de mœurs. Dans une de ces Nouvelles, la *Bohémienne de Madrid,* un critique moderne a signalé la ressemblance frappante qui existe entre l'héroïne de ce récit, la danseuse Preciosa, et l'Esmeralda de Victor Hugo dans sa *Notre-Dame de Paris :* l'une paraît évidemment avoir servi de modèle à l'autre, et sous le rapport de l'art et du goût, la palme reste encore à l'écrivain espagnol, plus sobre dans le coloris et plus vrai dans les détails[1].

Que dirons-nous maintenant du chef-d'œuvre de Cervantes, de cet admirable roman de *Don Quichotte* sur lequel la critique a depuis longtemps épuisé ses interprétations et ses éloges? L'analyse en serait bien froide et bien inutile : tout le monde l'a lu, et en a présents à la mémoire les personnages et les scènes principales. C'est un livre fait pour amuser et intéresser tous les siècles et toutes les classes de lecteurs, parce que, dans le cadre restreint d'une satire locale, il est profondément humain et universel par la vérité de la pensée, la justesse de l'observa-

[1] Voir E. Baret, *Histoire de la littérature espagnole,* t. IV, p. 549. Paris, 1873.

tion, la profondeur du bon sens et la peinture originale des caractères. Le but avoué de l'écrivain, la pensée qui lui fit prendre la plume, c'était de faire la satire des romans de chevalerie ; et en effet, c'est la lecture de ces romans qui a troublé la cervelle du chevalier de la Manche, et en a fait ce chevalier errant, ce singulier redresseur de torts que nous connaissons. Mais le génie de Cervantes l'a poussé au delà de ce but, qui n'eût pas suffi pour assurer sa gloire ; il a fait de son roman une œuvre plus large et plus complète que celle d'un simple tableau satirique contre un des travers de l'esprit du temps : son livre est devenu une œuvre philosophique et morale, une peinture profonde du cœur humain, et c'est par là qu'il offre un intérêt puissant et universel. L'auteur ne paraît pas dans son œuvre ; en apparence, ce n'est qu'un tissu d'aventures bouffonnes, extravagantes, pittoresques, où Don Quichotte et son écuyer Sancho Pança jouent concurremment ce double rôle si piquant par le contraste ; mais au fond, l'auteur est partout, avec son esprit d'observation, sa vive clairvoyance des choses de ce monde, son habileté merveilleuse à faire ressortir les abus et les ridicules. Rappelons-nous cette vie de Michel Cervantes, si agitée, si aventureuse, si remplie de mécomptes et de misères. Il a servi les grands, il a combattu en héros, il a passé cinq années dans une dure captivité en Afrique, il a usé son existence dans d'obscurs emplois, toujours méconnu, deux fois prisonnier sur des préventions indignes ; ses écrits n'ont pu vaincre l'indifférence du public et de ses dédaigneux protecteurs. A cette rude école de la vie, il a acquis du moins la connaissance complète du cœur humain et de la société ; c'est là le secret du vigoureux génie qu'il a déployé dans *Don Quichotte :* ne cherchons pas ailleurs la cause de ce puissant

attrait qui nous enchaîne dans cette lecture. Cervantes a été lui-même un chevalier errant; son imagination avait rêvé la vie tout autre que celle que lui infligea le sort; comme don Quichotte, il avait pourfendu des moulins à vent, chargé à coups de lance de paisibles moutons, rêvé l'amour idéal de Dulcinée, combattu pour les faibles et les opprimés, poussé jusqu'à l'exaltation l'enthousiasme chevaleresque; mais toujours la triste expérience avait détruit les enchantements de ses rêves, et l'avait ramené aux réalités terrestres que comprend si bien Sancho Pança. Cervantes avait vu tous les extrêmes de la vie; c'est pour cela qu'il en est un peintre si saisissant et si complet.

Cervantes a donc fait, sans s'en douter peut-être, le tableau allégorique de la vie hnmaine, d'après son expérience personnelle. Sismondi y voit « le contraste éternel entre l'esprit poétique et celui de la prose », l'un représenté par don Quichotte et l'autre par Sancho; M. Nettement trouve que ces deux personnages figurent l'*âme* et le *corps*; enfin, d'après d'autres critiques, l'aventureux hidalgo est le type symbolique de l'imagination humaine, avec ses aspirations vers l'idéal, tandis que l'écuyer qui le suit sur son âne est le bon sens, la raison, avec son instinct positif et terrestre. Toutes ces interprétations, qui se rapportent à la même pensée, sont vraies au fond; mais ce symbolisme trouvé par la critique n'est-il pas venu après coup, et peut-on croire qu'il a présidé à la création de l'œuvre? Non, l'œuvre de Cervantes a été le fruit spontané de l'inspiration et du génie, comme toutes les productions sublimes de l'esprit humain. Avons-nous besoin de demander compte au soleil et à la nature des beautés dont ils réjouissent nos regards?

Quant à la satire des romans de chevalerie, elle est

réelle; et c'est l'objet extérieur du roman de *Don Quichotte*. La folie du brave gentilhomme vient tout entière de ses lectures. « Il faut savoir que notre hidalgo, dans ses moments de loisir, c'est-à-dire toute l'année, s'adonnait à la lecture des livres de chevalerie, et cela avec tant de goût et de passion, qu'il en oublia presque entièrement l'exercice de la chasse et jusqu'à l'administration de son bien. Enfin, sa manie, son extravagance en vint à ce point, qu'il vendit plusieurs arpents de bonne terre pour acheter des livres de chevalerie, et qu'il en amassa dans sa maison autant qu'il put s'en procurer. Mais, de tous ces livres, aucun ne lui paraissait aussi intéressant que ceux composés par le fameux Feliciano de Silva; car la clarté de sa prose l'enchantait, et ses propos entortillés étaient pour lui de vrais diamants; surtout quand il venait à lire ses déclarations d'amour et les lettres de défi, où assez souvent il trouvait des passages tels que ceux-ci : « La raison de « la déraison qu'à ma raison vous faites, affaiblit tellement « ma raison, qu'avec raison je me plains de votre grâce et « beauté. » Et, de même, quand il lisait : « Les hauts cieux « qui de votre divinité, avec le secours des étoiles, vous for- « tifient divinement, et vous font méritante des mérites que « mérite votre grandeur. » En lisant ces belles choses, le pauvre gentilhomme perdait l'esprit. Il se privait de sommeil pour les comprendre, pour leur arracher un sens du fond de ses entrailles, ce à quoi Aristote lui-même n'aurait pu réussir, si pour cela il fût ressuscité tout exprès..... Notre hidalgo s'enfonça si bien dans sa lecture, qu'il passait le jour à lire depuis le matin jusqu'au soir, et la nuit depuis le soir jusqu'au matin; et ainsi, à force de lire et de veiller, il se dessécha le cerveau de manière qu'il vint à perdre l'esprit. Son imagination se remplit de tout ce

qu'il trouvait dans ses livres, enchantements, querelles, défis, batailles, blessures, déclarations, amour et autres extravagances; et il se mit si bien en tête que tout cet amas de rêveries était la vérité même, qu'il n'y eut plus pour lui nulle autre histoire plus certaine dans le monde... Finalement, ayant perdu l'esprit sans ressource, il vint à donner dans la plus étrange idée dont jamais fou se soit avisé, et la voici : il lui parut convenable et même nécessaire, aussi bien pour l'accroissement de sa gloire personnelle que pour le service de son pays, de se faire chevalier errant, et de s'en aller par le monde, avec son cheval et ses armes, chercher les aventures, en pratiquant tout ce qu'il avait lu que faisaient les chevaliers errants, redressant toute espèce de torts, et s'exposant continuellement à de nouveaux dangers, où il acquerrait, en les surmontant, un renom immortel. »

Toutefois, il est certain que dans cette charge à fond contre la littérature chevaleresque, qui inondait alors l'Espagne et le Portugal, Cervantes n'a voulu combattre que les excès, les extravagances des mauvais romans de chevalerie, qui menaçaient de corrompre à jamais le goût public. La preuve en est dans les réserves qu'il fait en faveur de certains de ces romans, lorsque le curé et le barbier, pénétrant dans la bibliothèque de don Quichotte, font la revue de ses livres pour livrer aux flammes ceux qui lui ont troublé l'imagination. Cervantes avait trop de goût pour proscrire entièrement une branche de littérature qui avait été une école de loyauté, d'héroïsme et de courtoisie. Il ne voulait qu'une réforme, une barrière à cet engouement qui faussait l'esprit public; il y réussit si bien, qu'à partir de ce moment l'Espagne ne produisit plus un seul roman de chevalerie.

Don Quichotte est un monument unique dans son genre, le plus beau livre, on a même dit, en exagérant, le seul livre de l'Espagne; c'est au moins celui où se reflète le mieux le génie et le caractère de la nation espagnole. Cette épopée comique est aussi simple qu'originale; le contraste entre les deux héros, associés dans une œuvre commune, produit les effets les plus saisissants, les situations les plus plaisantes; c'est une œuvre vivante, où se mêlent, à un rare degré, les plus hautes qualités d'imagination, de raison, d'art et de style. Cette lecture charme et entraîne. On a souvent cité cette anecdote du roi Philippe III, qui, voyant un jour un étudiant, un livre à la main, rire à gorge déployée, dit à son entourage : « Cet homme est fou, ou bien il lit *Don Quichotte.* » Le roi avait deviné juste.

Ce comique vigoureux et franc, qui provoque si bien le rire, est produit par les contrastes entre les caractères et les situations : d'un côté, don Quichotte, avec son exaltation généreuse, mais insensée, qui le fait tomber sans cesse dans les méprises les plus grotesques; de l'autre, Sancho, le paysan vulgaire, avec son fin bon sens, ses proverbes pleins de sagesse, et ses défauts de gourmandise, de paresse, de poltronnerie, de ruse et d'égoïsme. Le grand art de l'auteur est de nous intéresser à ses personnages, de nous les faire aimer malgré leurs travers et leurs défauts, et d'exciter la pitié pour leurs mésaventures. On peut critiquer certaines scènes un peu trop chargées, qui jettent un ridicule excessif sur les personnages; ce *vis comica* est sans doute un sacrifice fait par l'auteur aux lecteurs grossiers que n'eût pas captivés une finesse plus légère; comme Molière, Cervantes mêle la farce au comique; quoique moins noble, ce côté n'en est pas moins

humain; au fond, c'est l'amère ironie de la destinée; elle cache des souffrances et des larmes, et quel homme mieux que Cervantes en avait touché les tristes profondeurs? Comme ses deux héros, n'avait-il pas vu tous ses projets, toutes ses espérances confondus par la plus cruelle dérision du sort?

Il y a dans *Don Quichotte* plus d'un aperçu de critique littéraire, en dehors de celle du roman de chevalerie: cette critique fait l'objet spécial du *Voyage au Parnasse,* allégorie satirique où les rimeurs sans talent sont assez malmenés. Le poëte imagine un vaisseau dirigé par Apollon et Mercure; il est tout entier fabriqué de vers : la barre est une élégie, le mât une chanson, les rames sont en vers glissants (*sdruccioli*), la voile est tissue de pensées délicates. Les poëtes y arrivent en foule; ils sont admis ou écartés selon leur degré de mérite, et c'est une occasion pour Cervantes de les passer en revue, de formuler un jugement sur chacun d'eux; il n'y épargne pas la satire. Un des passages les plus curieux est la bataille au septième chant, bataille où les livres servent de projectiles, comme dans le *Lutrin* de Boileau : car notre satirique a emprunté cette idée au poëte espagnol.

Du théâtre de Cervantes, il n'est resté que les huit pièces publiées une année avant sa mort; il raconte lui-même qu'à ses débuts littéraires, il avait composé vingt à trente pièces, et, malgré les éloges qu'il leur accorde, elles ne paraissent pas avoir été marquées par un grand succès. Néanmoins, le goût parfait de ce grand écrivain donne un véritable intérêt à ce qu'il raconte, dans la préface de ses comédies, sur les progrès que l'art dramatique avait faits de son temps. Ce tableau, d'un témoin oculaire, vaut la peine d'être rapporté, au moins en partie.

« Je me souviens d'avoir vu réciter le grand Lope de Rueda, homme également insigne pour la représentation et pour l'intelligence. Il était né à Séville, et, de son métier, batteur d'or. Il était admirable dans la poésie pastorale, et dans ce genre, avant comme après lui, personne ne l'a surpassé. Dans le temps de ce célèbre Espagnol, tout l'appareil d'un auteur de comédie, directeur de spectacles, s'enfermait dans un sac, et consistait en quatre pelisses blanches de berger, garnies de cuir doré, quatre barbes et chevelures postiches et quatre houlettes. Les comédies n'étaient que des conversations, comme des églogues, entre deux ou trois bergers et une bergère ; on les embellissait et on les prolongeait avec deux ou trois intermèdes de négresses, d'entremetteurs, de lourdauds et de Biscayens. Ce même Lope faisait ces quatre rôles avec toute l'excellence et la vérité que l'on peut imaginer. Il n'y avait point de coulisses. Tout l'ornement du théâtre était une vieille couverture soutenue avec des cordes, et séparant le foyer de la scène. Derrière, on plaçait les musiciens, qui chantaient sans guitare quelque vieille romance... Naharro, natif de Tolède, succéda à Lope de Rueda ; il augmenta un peu les décors et changea le sac des habits en coffres et en malles. Il plaça la musique sur la scène ; il ôta aux farceurs leurs barbes postiches, inventa les coulisses, les nuages, les tonnerres, les défis et les batailles. Mais rien n'avait encore atteint la perfection que nous voyons aujourd'hui (et ici je dois violer un peu les règles de ma modestie), jusqu'au moment où je fis représenter sur le théâtre de Madrid les *Captifs d'Alger*, la *Numancia* et la *Bataille navale*. C'est là que je me hasardai à réduire à trois actes ou journées les comédies qui en avaient cinq auparavant. Je fus le premier qui représentai les fantômes

de l'imagination et les pensées cachées de l'âme, en mettant en scène des figures morales [1], aux applaudissements unanimes des spectateurs. Je composai à cette époque de vingt à trente comédies, sans que le public lançât aux acteurs ni cornichons, ni oranges, ni rien de ce que les spectateurs jettent aux mauvais comédiens; elles suivirent leur carrière sans sifflets, sans confusion et sans clameur. J'eus à m'occuper d'autre chose; je laissai la plume et les comédies, et, sur ces entrefaites, parut un prodige de naturel, Lope de Vega, qui prit le sceptre du théâtre. Il remplit le monde de pièces convenables, heureusement conduites, et en si grand nombre que dix mille feuilles ne pourraient les contenir... On a pourtant estimé aussi les travaux du docteur Ramon, qui fut le plus grand travailleur après Lope. On estime aussi les intrigues ingénieuses du licencié Michel Sanchez; la gravité de Mira de Mescua; la sagesse et la prodigieuse invention du chanoine Tarrega; la douceur de Guilhem de Castro; la finesse d'Aguilar; le bruit, le faste et la grandeur de Louis Velez de Guevara; la finesse d'esprit de Galarza, dont les pièces sont écrites en patois provincial; enfin, les tromperies d'amour de Gaspard d'Avila. »

On voit que si Cervantes se rend justice à lui-même, il n'est pas avare d'éloges pour ses concurrents, notamment pour Lope de Vega, lequel, de son côté, attendit quatorze années après la mort de Cervantes pour rendre hommage à son génie.

[1] Ces êtres allégoriques sont la Faim, la Peste, la Guerre, la Nécessité, l'Occasion, la Renommée, dans la *Numancia*.

CHAPITRE VII.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Suite du théâtre. — École de Valence. -- Francisco Tarrega. — Guilhem de Castro : sa tragédie *la Jeunesse du Cid,* imitée par Corneille. — Lope de Vega : sa vie aventureuse; sa popularité à la suite de ses succès dramatiques; sa grande facilité de composition; sa prodigieuse fécondité; défauts et qualités de son œuvre; ses *Autos sacramentales.* — Origines de ce genre. — Le droit des pauvres à Madrid. — Organisation des théâtres : le parterre. — Caractère des *Autos.* — Montalvan.

Un fait digne d'être emarqué dans l'histoire du théâtre espagnol, c'est que les meilleurs poëtes dramatiques de cette époque appartiennent à la ville de Valence. Cette opulente cité, si remarquable par son beau ciel, son sol fertile, les charmes pittoresques et grandioses de son paysage, avait conservé, depuis les Arabes, le goût de la poésie et des arts. Elle fut des premières à cultiver le théâtre, et l'on vit s'y former, au seizième siècle, l'Académie des *Nocturnes,* composée de quarante-cinq membres, dont plusieurs écrivirent pour le théâtre; les plus connus sont Tarrega, Aguilar, loués par Cervantes, et Guilhem de Castro.

Le chanoine Francisco Tarrega a laissé dix pièces, fort peu régulières, entachées de bizarreries, mais contenant des passages qui dénotent une véritable inspiration. La plus belle a pour titre *l'Ennemie favorable;* elle offre une peinture fidèle des mœurs espagnoles dans leur générosité chevaleresque. Une autre de ces pièces, *la Fondation de*

l'ordre de la Merci, offre une situation analogue à celle de la *Zaïre* de Voltaire : on y voit une jeune Espagnole, esclave en Afrique, oubliant sa patrie et son culte, et sur le point d'épouser son maître, sultan de Fez, lorsque arrivent deux religieux de la Merci pour racheter les captifs; l'un d'eux est le propre frère de Flora, le Nérestan de cette autre Zaïre; son éloquence, sa charité, son dévouement triomphent enfin des obstacles; la jeune esclave sacrifie sa passion à sa foi pour entrer dans la vie religieuse.

Guilhem de Castro (1569-1631), dont le nom est associé à celui de Corneille par le sujet du *Cid,* est un des poëtes dramatiques les plus remarquables de ce siècle. Il avait débuté au théâtre avant Lope de Vega, qui reconnaissait son mérite et le tenait en haute estime. Ses pièces, au nombre de cinquante environ, n'ont pas toutes été publiées; son recueil n'en contient que huit, dont les sujets sont très-variés : il y a des pièces religieuses, des comédies, des drames. La plus importante, la plus belle est sans contredit la *Jeunesse du Cid,* dont Corneille a imité, presque copié les plus belles scènes, si bien que le jaloux Scudéri n'avait pas tout à fait tort, quand il lui en faisait reproche en termes peu courtois :

Ingrat, rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot.

La *Jeunesse du Cid* est plus qu'une tragédie, c'est presque une épopée; le sujet est traité en deux parties et comprend six journées. Dans ce large cadre, Guilhem de Castro a traité tous les événements qui concernent son héros jusqu'à l'avénement d'Alphonse VI. Dans la première partie, c'est l'affront du vieux don Diègue, la vengeance qu'en tire le Cid, son mariage avec Chimène; dans la seconde, c'est la noble conduite du héros depuis la mort de Ferdi-

nand le Grand, et le siége de Zamora où doit s'expier l'assassinat de don Sanche. Malgré ces événements multiples, il règne dans l'ensemble un intérêt puissant qui produit l'unité; la grande figure du Cid domine tout le drame et lui communique la chaleur et la vie. Le poëte a tiré habilement parti des vieilles romances populaires, dont quelques-unes sont adaptées presque intégralement à son texte, et lui communiquent cette saveur de simplicité primitive et chevaleresque dont Corneille a su également profiter.

Une des plus belles scènes de la seconde partie, c'est celle qui peint le combat en champ clos des quatre fils d'Arias Gonzalès, champions de Zamora, contre don Diègue de Lara, qui a porté le défi. Ce noble vieillard, qui a accepté la lutte pour lui et ses enfants, qui les arme, les bénit pour le combat et en voit succomber trois dans la lice, est un héros digne d'Homère.

Dans la première partie, où Corneille a puisé sa pièce, la querelle de don Diègue avec le comte, le soufflet, la provocation de Rodrigue, son triomphe, la reconnaissance du vieillard envers le fils valeureux qui a lavé sa honte, tout cela se trouve dans la pièce de Guilhem de Castro avec un degré de naturel, de grandeur pathétique que Corneille lui-même n'a pas égalé. Le poëte français n'a pu mieux faire, en certains endroits, que de traduire textuellement les paroles de son modèle : telle est la fameuse scène de la provocation, qu'il n'a eu qu'à mettre en vers.

Rodrigue. « Je veux te parler. Ce vieillard que tu vois là, sais-tu quel il est ? — Je le sais. — Sais-tu qu'il fut la valeur même, l'honneur même ? — Eh bien ? — Et que ce sang, ce courage qui brillent dans mes yeux, c'est mon sang et le sien, le sais-tu ? — Eh ! que m'importe de le

savoir? — Allons ailleurs, et je t'apprendrai pourquoi cela t'importe. »

Nous pouvons toujours admirer Corneille, qui n'a pas déguisé son emprunt au *Cid* espagnol, et qui, au besoin, savait trouver seul le sublime; mais il faut rendre ici l'hommage qui convient à Guilhem de Castro ; il reste sans rival dans plusieurs scènes de sa *Jeunesse du Cid.*

L'auteur dramatique qui éclipsa tous ses contemporains, tant par sa fécondité prodigieuse que par le succès éclatant de ses pièces, fut Lope de Vega Carpio (1562-1635). Il naquit à Madrid, de parents nobles mais pauvres; il les perdit jeune encore, et ses études, commencées au collége des jésuites, continuées à l'université d'Alcala, demeurèrent inachevées.

D'après ses biographes, il fut dès l'enfance un prodige d'imagination, et, dès l'âge de cinq ans, il avait composé des vers et des couplets. A quinze ans, il commença une vie aventureuse et désordonnée, plus d'une fois malheureuse, qui se termina par son entrée dans les ordres. Nous le voyons d'abord au service militaire, puis secrétaire du duc d'Albe, petit-fils de l'ancien gouverneur des Pays-Bas; marié une première fois à une personne distinguée, il la perdit bientôt. A la suite d'un duel, il fut mis en prison, échappa à la peine capitale grâce à ses protecteurs, mais il fut banni, et se retira à Valence, où il fut accueilli avec distinction par les auteurs dramatiques de cette école dont nous avons parlé; il y connut Aguilar, Tarrega, Guilhem de Castro, et leur exemple dut contribuer à lui donner le goût du théâtre pour lequel il avait une vocation innée. Mais ses chagrins domestiques le poussèrent à reprendre les armes : il monta sur l'*Invincible Armada,* que Philippe II envoyait contre l'Angleterre, et que dispersèrent les tem-

pêtes de concert avec les flottes d'Élisabeth. Il avait rencontré sur son vaisseau un frère qu'il n'avait pas vu depuis son enfance : il eut la douleur de le voir mourir entre ses bras. Ce fut pendant cette campagne malheureuse qu'il composa son poëme épique en vingt chants, *le Hermosura de Angelica,* qui est comme une suite du *Roland* de l'Arioste. Il s'était déjà fait connaître par un roman pastoral, *l'Arcadie,* dédiée au duc d'Albe; mais l'époque de sa grande activité littéraire ne commence qu'un peu plus tard. De retour à Madrid en 1590, il fut secrétaire du comte de Lémos, et contracta un second mariage dont le bonheur fut une halte dans sa vie de tribulations et de souffrances. C'est de cette époque que datent ses grands succès au théâtre, et cette immense popularité dont il n'y a pas un second exemple. Lope était acclamé dans les rues, salué par la foule comme une *merveille de la nature;* les enfants le suivaient avec des cris de joie; le pape Urbain VIII lui envoyait la croix de Malte, le titre de docteur en théologie, le diplôme d'intendant de la chambre apostolique; il devint *familier* de l'Inquisition, titre recherché comme des plus honorables. C'était à qui, parmi les rois et les grands, serait le Mécène de ce phénix des esprits (*fenix de los ingenios*); l'Italie comme l'Espagne retentissait de sa gloire. Mais cette gloire, il eut à l'expier par de cruelles douleurs de famille : son fils aîné mourut à l'âge de six ans; sa femme ne tarda pas à le suivre dans la tombe; la frêle santé de sa dernière fille, Feliciana, lui donnait de continuelles inquiétudes; son autre fille bien-aimée, Marcelle, douée de rares facultés, alla ensevelir ses jours sous le voile des carmélites de Sainte-Thérèse. Lope de Vega finit par être entraîné lui-même dans les voies de la pénitence religieuse, à l'exemple de sa fille; il devint prêtre en 1607, et fit partie d'une

congrégation qui avait pour mission d'enterrer les suppliciés et de soulager les prêtres devenus pauvres et infirmes. Il n'en continua pas moins d'écrire pour le théâtre, car aucun préjugé en Espagne ne trouvait alors étrange ce mélange des deux vocations qui nous semble si singulier aujourd'hui. Il est vrai qu'un grand nombre de ses drames, les *Actes sacramentaux* (*Autos sacramentales*), ont un but purement religieux et tout à fait adapté à la dévotion espagnole. Lope n'en était pas moins un fervent religieux, un pénitent austère; il expiait les égarements de sa jeunesse par les plus rudes exercices de la pénitence; il se donnait la discipline jusqu'au sang; sa vie fut, dit-on, abrégée par ces rigueurs excessives. Sa mort fut un deuil public, et ses funérailles entourées d'une pompe toute royale; les cérémonies durèrent neuf jours, et chaque jour un évêque officiait avec solennité, tant étaient grandes l'estime ainsi que l'admiration inspirées par ce remarquable écrivain.

Nature vive, passionnée, artistique, Lope de Vega avait aimé le luxe, la magnificence, les meubles précieux et les beaux livres; son théâtre lui avait rapporté une grande fortune qui lui permettait de satisfaire quelques-uns de ces goûts; pourtant il menait une vie simple et modeste, et après avoir servi auprès des grands, rien ne lui semblait préférable à la liberté dont il jouissait dans sa maison de Madrid, à l'ombre des deux arbres qui ornaient son petit jardin. Mais il était toujours prêt à donner, et sa charité n'avait point de bornes.

Le caractère particulier de cet écrivain, c'est sa prodigieuse facilité de composition ou plutôt d'improvisation; les vers coulaient de sa plume comme une source d'eau jaillissante; il acheva souvent en une journée un drame

de deux mille vers, avec accessoires de sonnets, de tercets et d'octaves. Lui-même raconte que plus de cent de ses pièces ont été mises au théâtre vingt-quatre heures après avoir été conçues dans sa tête; son ami Montalvan assure que ses copistes n'allaient pas aussi vite que sa composition. Chaque jour les directeurs de théâtre lui demandaient du nouveau, et tout en gémissant de cette servitude, de cette précipitation qui ne lui laissait le temps ni de corriger, ni de relire, il était toujours prêt à les satisfaire. Comme il y trouvait profit, il sacrifiait l'art au métier, et suivait, au lieu de le diriger, le mouvement de l'avidité populaire, qui lui demandait sans cesse des émotions nouvelles. C'est ainsi qu'il a pu arriver à produire dix-huit cents comédies et quatre cents *Autos sacramentales*, ce qui fait en tout deux mille deux cents pièces de théâtre, dont trois cents environ ont été publiées en vingt-cinq volumes in-quarto. Si l'on y ajoute vingt et un volumes d'œuvres diverses, poëmes, satires, élégies, romances, églogues, épîtres, on aura une idée de ce labeur herculéen, qui justifie le titre qu'on lui donnait de *phénix des esprits*. Ses œuvres lui rapportèrent, dit-on, cent cinquante mille ducats, et le nombre de ses vers monterait à vingt et un millions trois cent mille.

Un tel déluge est bien fait pour engloutir le critique; mais ce qu'il y a de pis, c'est que l'art lui-même a dû y faire naufrage. Si Racine ne mettait pas moins d'une année à composer un de ses chefs-d'œuvre, était-il possible à Lope de Vega d'en improviser un chaque jour? Non, sans doute; mais ici nulle comparaison n'est possible; il ne s'agit pas de l'art savant, classique, religieux observateur des convenances et des règles. Nous sommes en Espagne, dans un milieu populaire, en présence de spec-

tateurs intelligents, mais illettrés, qui ne demandent au théâtre qu'une distraction d'un moment, en harmonie avec leur goût et leurs instincts; c'est pour eux que Lope de Vega écrit, et non pour les gens d'un esprit délicat et raffiné, comme les petits-maîtres de la cour de Louis XIV, ou *ces belles pleureuses des premières loges* auxquelles songeait Voltaire. Lope connaissait les règles, mais il s'en affranchissait très-lestement; ses paroles en font foi dans son *Art nouveau de faire des comédies.* « Ce n'est pas que j'ignore les préceptes de l'art des anciens, Dieu merci ! mais quelqu'un qui les suivrait fidèlement mourrait sans profit et sans gloire... Je me suis quelquefois conformé aux règles de l'art que très-peu de monde connaît; mais quand je vois les monstruosités auxquelles le vulgaire accourt et surtout les femmes, qui connaissent ce triste exercice, je me fais barbare à leur usage. Aussi, quand je dois composer une comédie, j'enferme les règles sous six clefs, et je mets Térence et Plaute à la porte, pour que leur voix accusatrice ne monte pas vers moi, car la vérité crie dans les livres muets. Je fais des pièces pour le sot vulgaire, et puisqu'il les paye, il est bien juste, pour me mettre à sa hauteur et pour lui plaire, que je lui parle le langage des sots. »

Cette franchise un peu brutale, ce sans-façon de traiter le public, nous met à l'aise avec Lope de Vega et nous donne le droit de lui rendre la pareille. Aussi pouvons-nous négliger la plus grande partie de ses improvisations, et n'accorder au reste que de minces éloges. Tout s'y trouve, même des éclairs de génie, au milieu d'une confusion où il est impossible de se reconnaître. Le romantisme ici triomphe et trouve tous les contrastes dont il se fait gloire : gravité et bouffonnerie, effets tragique et

farces grossières, sublime et ridicule. Tous les genres se mêlent et concourent au même effet, qui est de tenir en haleine un public peu difficile. On a essayé, sans y bien réussir, d'établir des divisions dans ce nombre considérable d'œuvres dramatiques; on a distingué les *comédies héroïques* et les *comédies de mœurs*, nommées aussi en Espagne comédies *de cape et d'épée*, à cause du costume de l'époque; enfin, on a mis à part, comme genre bien tranché, les *Actes sacramentaux*. Ce qu'il y a de plus positif, c'est que Lope de Vega a pris au hasard, et selon l'inspiration du moment, ses sujets aux sources les plus diverses, histoire, contes, légendes, romances, traditions populaires, et que son théâtre, image vivante de la société espagnole, est essentiellement national. Son art est informe, mais il est vigoureux et puissant; dans cette bigarrure de scènes touchantes et burlesques, pathétiques et triviales, on trouve toujours l'originalité dramatique jointe à une merveilleuse fécondité d'imagination. Au besoin, il sait nouer ces intrigues fortes et compliquées qui ont toujours eu tant d'attrait pour le public espagnol, et souvent il trouve de ces situations émouvantes, sublimes, qui font penser aux chefs-d'œuvre des tragiques grecs.

En résumé, et malgré ses défauts, Lope de Véga est un grand peintre de mœurs; ses caractères généraux sont frappants de vérité et de naturel. Tantôt noble et élevé, tantôt négligé et trivial, il a de vives couleurs, une force d'invention inépuisable : c'est la nature même, grandiose, inculte, mais toujours riche et variée.

Ses pièces religieuses sont les plus étrangères à notre goût et à nos habitudes. Il faut être Espagnol, ou se bien pénétrer de l'esprit, des croyances naïves et fortes, des habitudes de ce pays, pour ne pas être choqué de ce mé-

lange du sacré et du profane, de ces allégories bizarres, de cet appareil assez semblable à la pompe des opéras, qui se rencontrent dans ces drames sacrés. Lope de Vega se trouvait à l'aise dans ces compositions religieuses, qui convenaient à sa foi ardente autant qu'à celle de son public. Celles qui se rapportent à la *Vie des Saints*, quoique plus irrégulières que les *Autos sacramentales*, ont un intérêt dramatique mieux soutenu; le mysticisme et la théologie y occupent moins de place. Toutes ces pièces sont accompagnées de prologues (*loas*) et d'intermèdes (*entremeses y saynetes*); ces derniers sont des farces burlesques, pleines de sel comique et de traits de la vie commune, qui avaient pour but de dérider le public, attentif au développement du drame sacré.

Ce drame, qui a fleuri si longtemps en Espagne, qui y est resté indigène et national, a eu la même origine que les Mystères dans les autres parties de l'Europe, mais avec cette différence que les Mystères ont partout fait place au théâtre régulier, artistique et profane, tandis qu'en Espagne les *Autos* ont vécu à côté de lui, s'y sont maintenus et développés pour satisfaire au goût particulier de la nation. Au seizième siècle, deux confréries religieuses s'étaient formées pour le soulagement des pauvres, des malades, des enfants abandonnés; l'une était la confrérie de Notre-Dame de la Solitude, et l'autre celle de la Sainte-Passion. Le cardinal Espinosa, président de Castille, eut l'idée de faire prélever un impôt en faveur de ces confréries charitables sur les représentations dramatiques : c'était le droit des pauvres, tel qu'il existe aujourd'hui en France, au grand déplaisir de nos directeurs de théâtre. Afin d'en rendre la perception plus facile, les deux confréries louèrent des maisons munies de vastes cours (*cor-*

rales) dans lesquelles avaient lieu les représentations; les fenêtres servaient de loges pour le public d'élite; les gens du parterre ainsi que les comédiens restaient dans la cour, en plein vent, à la pluie et au soleil : rien de plus simple et de plus primitif. On ne jouait que le jour; un rideau tendu, quelques planches, quelques mauvais instruments de musique suffisaient à la mise en scène; un peu plus tard, on établit un toit au-dessus des acteurs et une toile pour abriter les spectateurs. Vers la fin du seizième siècle, les deux théâtres devinrent permanents, et les deux confréries faisaient surveiller les recettes; on finit par les affermer, pour simplifier l'administration.

Telle était à cette époque l'organisation théâtrale de Madrid. La foule affluait dans le *corral :* marchands, artisans, hommes du peuple, avides de plaisir, turbulents, arrogants, prêts à siffler ou à applaudir, selon l'impression ou la passion du moment. Les fruits, les rafraîchissements circulaient au milieu d'eux; les poires, les pommes et les oranges servaient parfois de projectiles à protestations. Ces fiers *hidalgos* du parterre furent désignés sous le nom de mousquetaires (*mosqueteros*), et d'eux dépendait souvent le sort de la pièce. Aussi fallait-il ménager et flatter à propos ce public susceptible, se plier à son goût, à ses exigences, et implorer convenablement sa faveur : le prologue (*loa*) se chargeait de ce soin en termes plus ou moins soumis, selon le degré de confiance ou de défiance de l'auteur. Ce n'était donc pas celui-ci qui faisait la loi; il la recevait de son auditoire, dont la fierté retirait aussitôt sa faveur à l'écrivain qui ne savait pas la capter avec adresse. Le drame espagnol devait donc se maintenir, bon gré, mal gré, en harmonie avec les senti-

ments populaires; tout autre art, plus poli, plus parfait, eût été impossible et presque contre nature.

Un mot sur les *Autos sacramentales*, ainsi nommés parce qu'on les représentait le jour de la fête du Saint-Sacrement ou Fête-Dieu. C'était, en Espagne, la fête religieuse et populaire par excellence; il en fut du reste ainsi en France dans nos grandes villes du Midi, où les processions de ce jour saint offrent encore le déploiement d'une grande magnificence, avec costumes allégoriques. C'est donc à l'ombre de la religion et du sanctuaire que fleurit ce théâtre des *Autos*, qui convenait à l'imagination vive, à la foi ardente et démonstrative des Espagnols. Comme il s'y mêlait souvent un côté profane et licencieux, et que la gravité des mœurs religieuses y recevait plus d'une atteinte, l'autorité ecclésiastique en prit parfois ombrage; l'Inquisition s'en émut, et plus d'une ordonnance royale intervint pour interdire ou rectifier des représentations mêlées de danses et de chants, qui portaient atteinte aux mœurs. Néanmoins le drame religieux avait pris de telles racines, il entrait tellement dans les goûts populaires, qu'il conserva son existence, épuré autant que possible par des auteurs revêtus du sacerdoce, comme Lope de Vega et Calderon, mais conservant toujours une liberté grande d'allures et de langage. Quand les étrangers assistaient par hasard à ces représentations, qui étaient un accessoire obligé du culte, ils ne pouvaient manquer d'être scandalisés de ces démonstrations insolites, et leurs récits en offrent plus d'un témoignage : mais il faut envisager un peuple et sa littérature dans leur essence propre, telle qu'elle résulte du caractère, des croyances et des mœurs, et non par le contraste qu'elle offre avec les autres pays.

Montalvan, disciple, ami et biographe de Lope de Vega, écrivit comme lui des comédies et des *Autos*, qui offrent le même caractère d'improvisation rapide et de mouvement irrégulier. Il force plus que lui le côté allégorique de la scène; dans son *Polyphème*, le cyclope représente le judaïsme; ses compagnons et les nymphes sont la *Foi*, l'*Incrédulité*, etc., figurant à côté de la *Joie*, de l'*Appétit* personnifiés. Les *Nouvelles* de Montalvan ne manquent pas de mérite.

Mais le drame religieux prit bientôt un développement plus complet, un caractère littéraire plus élevé sous la plume de Calderon, qui mit à son service tout le feu et l'enthousiasme de son génie, en l'ornant des richesses de la poésie la plus noble et la plus haute.

CHAPITRE VIII.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Suite du théâtre. — Calderon de la Barca : idée de son théâtre; sentiments qu'il exprime; divergence de la critique à son sujet. — Antonio de Solis, auteur dramatique et historien. — Tirso de Molina (Gabriel Tellez) : ses pièces, et particulièrement son *Don Juan*, imité par Molière. — Moreto. — Francisco de Rojas. — Emprunts du théâtre français au théâtre espagnol. — Alarcon : injuste oubli de son mérite; sa *Verdad Sospechosa*, d'où Corneille a tiré le *Menteur*. — Vue générale sur le théâtre espagnol : son caractère et son originalité; son influence sur nos écrivains et notre goût; ses défauts.

Don Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), né à Madrid, fit ses études au Collége impérial et les compléta à l'université de Salamanque. Il montra de bonne heure des dispositions pour l'art dramatique; mais avant d'en faire son occupation, il fit dans l'armée espagnole plusieurs campagnes en Flandre et en Italie; ce fut pour lui une école et une préparation à ces vives peintures de l'honneur et du devoir, qu'il a semées avec profusion dans ses pièces. Quand il revint à Madrid après dix années de service, il trouva la place vide au théâtre par la mort de Lope de Vega (1635), et il ne tarda pas à la remplir avec gloire. Philippe IV, qui avait le goût de la scène et composait lui-même des pièces, distingua Calderon, lui donna l'ordre de Saint-Jacques et le chargea des spectacles de la cour. C'était une bonne fortune pour un écrivain qui ne demandait qu'à produire et dont les pièces

étaient ainsi assurées de recevoir un accueil sympathique. Devenu intendant des fêtes royales, pensionné du roi, Calderon fut en grande faveur à la cour; il entra dans les ordres, sans cesser, comme Lope de Vega, d'écrire pour le théâtre; mais dans cette seconde partie de son existence, il consacra surtout son talent à la composition des pièces religieuses, de plus en plus recherchées du public, et les principales villes de l'Espagne se disputaient ses *Autos* pour rehausser la célébration des grandes fêtes de l'Église. A quatre-vingt-un ans, pendant sa dernière maladie, Calderon tenait encore la plume pour achever son dernier *Auto,* le *Jour du Saint-Sacrement :* il ne put aller jusqu'à la fin de cette pièce. Sa mort excita d'immenses regrets, et son éloge funèbre fut prononcé dans les églises d'Italie et de Portugal aussi bien que dans celles d'Espagne.

Moins fécond que Lope de Vega, Calderon a pourtant écrit un grand nombre de pièces : cent onze comédies et soixante-dix Actes du Saint-Sacrement, sans compter les prologues et les intermèdes, ainsi que des poëmes et diverses pièces de vers. Parmi ses drames, les uns sont héroïques ou historiques, d'autres sont des comédies de cape et d'épée. La composition est, en général, plus réfléchie, plus régulière que celle de Lope de Vega; il y mettait plus de loisir et d'étude et ne se pliait pas, comme Lope, à la nécessité d'une improvisation journalière. On remarque surtout son talent pour nouer une intrigue compliquée, multiplier les incidents, produire des situations fortes et amener un dénoûment naturel. Son goût est pur, son style soutenu, son dialogue facile et entraînant. Il se plaît surtout à peindre ce sentiment exalté de l'honneur dont le type idéal est particulier à l'Espagne. La pièce qui a pour

titre *le Médecin de son honneur* roule tout entière sur cette préoccupation chatouilleuse qui redoute l'ombre même d'un outrage; c'est aussi le sujet d'une autre pièce, *A secrète offense, vengeance secrète,* drame émouvant et terrible, qui est tout à fait dans les mœurs espagnoles.

Tout pénétré de l'esprit national, Calderon a peine à en sortir, même quand il transporte la scène dans d'autres pays : ce sont toujours les mœurs, les caractères, les coutumes de l'Espagne qu'il représente. Fidèle à la couleur locale quand il s'agit de sa patrie, il ne sait ni la créer, ni l'observer, quand il s'agit des autres peuples; les sujets grecs et romains se transforment chez lui en sujets espagnols. Cette absence de vérité produit aussi le défaut de variété; ses personnages se répètent sous des noms différents; les ressorts sont uniformes : la jalousie, le point d'honneur, sont les mobiles dont il dispose le plus volontiers; mais il faut lui reconnaître une grande habileté pour en tirer des situations diverses et de grands effets de passion.

Sismondi commet une grave erreur quand il soutient que les mœurs du théâtre de Calderon sont fausses. Qu'elles ne soient pas conformes aux mœurs modernes, à celles de la France et de la Suisse; que la superstition s'y mêle à la dévotion, le fanatisme à la piété, la férocité à la grandeur héroïque, c'est ce que tout le monde avouera. Mais si Calderon a peint ces mœurs telles qu'elles sont, avec une vérité naïve ou vigoureuse, sans les farder ni les déguiser sous des couleurs de convention, il est absurde de prétendre qu'elles sont fausses, et c'est méconnaître singulièrement les conditions de l'art, qu'il ne faut pas confondre avec les questions de moralité.

Mais où Sismondi a raison, c'est quand il relève chez

Calderon une certaine recherche dans le langage et dans l'expression du sentiment. Le goût des métaphores ampoulées et des antithèses ridicules avait envahi la littérature espagnole sous l'influence de Gongora, comme il avait infecté l'Italie par l'école de Marini. Le clinquant des images, l'expression quintessenciée des sentiments, que l'on a appelés en Espagne le *cultisme* ou le *gongorisme*, étaient un abus de l'esprit, une mode du temps à laquelle Calderon eut le tort de sacrifier; si l'on peut tolérer ces écarts, tout en les dédaignant, dans un sonnet ou un madrigal, ils font un effet discordant au milieu d'une scène pathétique; ils en compromettent le résultat en montrant l'esprit là où l'on croyait voir le cœur.

Mais ces taches secondaires et accidentelles disparaissent devant la grandeur de l'ensemble et l'originalité puissante de l'œuvre. Calderon peut être inégal, irrégulier, exagéré par moments, faux quelquefois à la suite de Gongora; il n'en est pas moins un génie dramatique de premier ordre, l'expression la plus complète des mœurs et du caractère espagnols. Il n'y a pas lieu de s'étonner s'il a été jugé diversement par la critique : chacun l'a mesuré à la taille de ses idées, ou de ses préjugés personnels, au lieu de l'envisager en lui-même et dans le milieu où il a vécu. Voltaire n'a vu dans ses pièces que d'insipides grossièretés, lui qui faisait de la chrétienne Zaïre une belle philosophe, et du sultan Orosmane un galant chevalier français.

W. Schlegel, enfiévré de la théorie romantique, a réhabilité Calderon en Allemagne, pour en faire un argument à l'appui de sa thèse littéraire; il trouve que chez lui « tout est travaillé avec la plus parfaite habileté, suivant des principes assurés et conséquents, et avec des vues profondément artistes ». Il ne connaît « aucun auteur drama-

tique qui ait su comme lui poétiser l'effet, qui l'ait fait agir si fortement sur les sens, en le rendant en même temps si éthéré »; il termine son éloge enthousiaste en disant que Calderon « peut être considéré comme placé sur la plus haute cime de la poésie romantique ». Schlegel a su dominer le préjugé protestant, et juger le poëte catholique espagnol au point de vue exclusif de l'art et du génie. Moins large et moins compréhensive est la critique de Sismondi, autre protestant qui ne voit en Espagne que corruption de la religion et du goût, asservissement et tyrannie. Calderon est pour lui « l'homme de la misérable époque de Philippe II, où il n'y avait plus ni vraie vertu ni vraie grandeur. Calderon dépasse le but dans toutes les parties de l'art; la vérité lui est inconnue, et l'idéal qu'il se forme blesse toujours par son peu de justesse[1]. » Ce jugement étroit a été vivement relevé par Philarète Chasles, dans une brillante étude sur le drame espagnol, où Calderon est remis à sa vraie place, en tenant compte du milieu où il a vécu, et des hautes qualités dramatiques qu'il a déployées. Il cite et analyse à l'appui trois drames de genres différents, l'un qui touche au point d'honneur, *A secrète offense, vengeance secrète;* l'autre qui s'appuie sur le symbole catholique, *la Dévotion à la Croix;* le troisième qui est surnaturel et mystique, le *Magico prodigioso,* légende qui a quelque rapport avec celle de *Faust.* Les qualités diverses et fondamentales du génie de Calderon sont mises en relief dans cette étude avec autant d'esprit que de verve; il la termine par ces paroles qui sont comme un jugement définitif très-bien motivé : « Le drame de Calderon est avant tout catholique; il l'est profondément, ardemment, avec

[1] Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe,* t. IV, p. 120.

abnégation de toute autre prétention, avec une exaltation sérieuse et passionnée... Son œuvre contient tout ce qui peut faire violence à l'intelligence française. C'est une ode plutôt qu'un drame, un roman plutôt qu'une ode, un sermon plutôt qu'un roman, et un symbole plutôt qu'un sermon. Vous demandez ensuite si, en définitive, la pièce est bonne : question à laquelle il est impossible de répondre... la théologie l'emporte sur tout le reste. Prouver la nécessité de la grâce, l'impuissance de l'homme, le vide des passions, le néant de l'amour terrestre, c'est tout pour lui. Il devrait, avec de telles données (vous le croyez du moins), être fort ennuyeux; il est sublime. »

Nous devons mentionner, après Calderon, son ami Antonio de Solis (1610-1685), qui s'est distingué dans le genre dramatique ainsi que dans le genre historique. Il composa sa première comédie à dix-sept ans, devint historiographe des Indes, et finit par entrer dans les ordres. Ses comédies sont assez régulières, vivement conduites et intriguées avec soin. Il varie plus que Calderon les caractères de ses personnages, mais il est loin d'avoir la même force et la même richesse d'imagination ; l'*Amour à l'épreuve* passe pour sa plus jolie pièce. Mais sa renommée est plus grande comme historien, au moins en Espagne, où son *Histoire de la conquête de l'Amérique septentrionale* est considérée comme un chef-d'œuvre de diction, un des plus purs modèles de la langue castillane. On lui sait gré de cette noblesse, de cette élégance harmonieuse qu'il a su donner à son style, en échappant au mauvais goût des ornements outrés et des ridicules métaphores dont le *cultisme* avait consacré l'usage. Mais une critique impartiale doit blâmer dans cette histoire le côté factice d'un récit qui rappelle le drame et le roman; la vérité est sacrifiée

trop souvent au besoin de plaire; l'imagination fait tous les frais de ces ornements étrangers, de ces discours de rhéteur qu'il met dans la bouche de ses personnages. L'histoire véritable demande plus de simplicité et de vérité.

Tirso de Molina, dont le vrai nom est Gabriel Tellez (1570-1650), naquit à Madrid, et s'attira l'estime ainsi que l'amitié de Lope de Vega, qui professait une véritable admiration pour ses œuvres; on en voit la preuve dans la dédicace qu'il lui fit de sa tragi-comédie *lo Fingido Verdadero,* et ailleurs il l'appelle le Térence espagnol. Après avoir composé plusieurs centaines de pièces pour le théâtre, dont la plupart sont perdues, il devint prêtre, et entra ensuite dans l'ordre de la Merci; il prêcha, enseigna la théologie, et devint prieur du couvent de Soria, où il mourut. Outre ses comédies, il a laissé deux recueils de nouvelles, de contes, de poésies diverses, publiés sous le titre de *Vergers de Tolède,* et de *Instruire en amusant.* Les meilleures de ses pièces, dont il reste soixante dix-sept, sont des comédies d'intrigue et de caractère; on cite surtout le *Courtisan timide, Marta la dévote,* la *Paysanne de Vallecas, Don Gil aux chausses vertes,* et le *Séducteur de Séville,* qui est le type de *Don Juan, ou le Festin de Pierre,* traité depuis dans tous les pays.

Le mérite de Molina est surtout dans le style, où il déploie une richesse étonnante de poésie, et une connaissance approfondie de la langue castillane, surtout de la langue populaire; là est tout son art; il en met fort peu dans l'invention et la disposition du drame; il tient peu à la régularité, à la vraisemblance. Il blesse aussi la délicatesse du goût et de la morale par la crudité de l'expression, la grossièreté des plaisanteries et l'inconvenance de

certaines situations; si son théâtre est le miroir des mœurs du temps, on en conçoit une assez triste idée.

Tirso de Molina a tiré son *Don Juan* (*el Burlador de Sevilla*) d'une légende racontée dans les *Annales de Séville*. C'est l'histoire d'un jeune débauché signalé par ses déportements, et qui tua en duel le commandeur d'Ulloa, dont le tombeau et la statue furent placés dans le couvent de Saint-François; le bruit courut que la statue du commandeur avait entraîné le meurtrier dans les flammes de l'enfer. La pièce de Tirso de Molina roule sur les aventures et les tromperies de Don Juan, qui se rit de la foi donnée, fait partout des victimes, tue le commandeur don Gonzalo d'Ulloa, et étouffe ses remords en répétant sans cesse qu'il a du temps devant lui pour se repentir. La légèreté sceptique de Don Juan se manifeste surtout dans la fameuse scène du festin, qui forme le dénoûment. Cette scène est double : don Juan invite la statue, et celle-ci l'invite à son tour; il essaye jusqu'au bout de faire bonne contenance; mais quand il sent la brûlante étreinte de la statue de pierre qui l'entraîne dans l'abîme, il demande un prêtre pour se confesser : « Il est trop tard, dit la voix sépulcrale du commandeur; c'est la justice divine; il n'y a pas de dette qui ne se paye. » C'est la réponse à cette parole impie : « J'ai du temps devant moi »; c'est la morale de la pièce.

Transporté en Italie, le *Festin de Pierre* fut apporté en France par la troupe italienne qu'avait appelée Mazarin en 1654. Le sujet fut mis en scène par les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, et attira la foule. La troupe de Molière ne voulut pas rester en arrière, et engagea son directeur à le traiter aussi. Molière composa sa pièce à la hâte, sans y attacher, paraît-il, beaucoup d'importance;

il la fit en prose, et elle n'eut qu'un médiocre succès. Semée d'incidents burlesques, de tirades philosophiques, de scènes décousues et accessoires, la pièce de Molière ne vaut pas le drame palpitant de Tirso de Molina ; son dénoûment est beaucoup moins dramatique, et n'a pas la même portée morale.

Rival heureux de Molière, Tirso de Molina a fourni le type de don Juan à Gœthe et à Byron ; il a inspiré une des plus belles œuvres de Mozart : ce n'est pas une gloire médiocre pour son nom.

Augustin Moreto y Cabana (1618-1664), rival de Calderon, commença comme lui par le théâtre, et comme lui, comme Lope de Vega et Tirso de Molina, finit par l'église. On sait peu de chose de sa vie, mais ses œuvres parlent en sa faveur, et révèlent de rares qualités dans la composition dramatique. Ses pièces sont plus régulières, plus simples, mieux conduites que celles de la plupart de ses contemporains ; de là, un intérêt plus vif, des dénoûments plus naturels. Le style est élégant et facile, un peu entaché de ce *gongorisme* qui était le défaut général de l'époque. Quoiqu'il eût beaucoup de souplesse et de facilité d'invention, il se fit peu scrupule d'emprunter des sujets à d'autres auteurs, et de les transformer à sa manière ; ces plagiats plus ou moins déguisés lui attirèrent plus d'une épigramme. Mais lui-même a fourni des matériaux à notre théâtre ; Scarron a calqué son *Don Japhet d'Arménie* sur le *Marques del Cigarral* de Moreto, et Molière a imité, dans la *Princesse d'Élide*, le *Dédain pour dédain*, qui est une des meilleures pièces de l'auteur espagnol. Moreto est l'inventeur du genre de pièces dites de *Figuron*, dans lesquelles le héros est voué au ridicule ; tel est le caractère de son *Beau don Diègue*, qui est devenu en Espagne le type du fat.

Dans le genre de la comédie héroïque, les Espagnols estiment surtout le *Roi vaillant et justicier*, longtemps joué et admiré sur la scène; il offre plus d'un rapport avec le *Médecin de son honneur*, de Calderon.

Don Francisco de Rojas, né à Tolède en 1601, fut chevalier de Saint-Jacques; c'est tout ce que l'on sait de sa vie, mais ses pièces lui ont fait une réputation durable, et l'une d'elles, *Garcia del Castañar*, est restée jusqu'à nos jours à la scène, succès qui ne peut être dû qu'à un mérite réel basé sur l'intérêt dramatique; cette pièce, où l'honneur castillan est en jeu, offre des situations fortes, amenées avec naturel, et développées avec talent. Rojas n'est pas à la même hauteur dans toutes ses pièces; dans les unes, il touche au ridicule pour la bizarrerie du fond comme pour l'affectation du style; dans d'autres, au contraire, il est grand peintre de caractères et excellent écrivain. Plusieurs de ses sujets sont passés sur la scène française : Scarron lui a emprunté le type de ses *Jodelets;* Rotrou son *Venceslas*, et Thomas Corneille son *Don Bertrand de Cigarral*, tiré de la pièce *Entre bobos anda el juego*.

Nos auteurs français ont fait, comme on le voit, de fréquents emprunts au théâtre espagnol; on pourrait citer par centaines ces imitations ou reproductions pendant le dix-septième et le dix-huitième siècle. Or, comme il est toujours vrai qu'on n'emprunte qu'aux riches, il faut voir là une preuve de la fécondité et de l'originalité des auteurs dramatiques de la Péninsule. Corneille, qui y avait puisé son premier chef-d'œuvre tragique, y trouva également le sujet de sa meilleure comédie, le *Menteur*, tiré de la *Verdad Sospechosa*, dont il attribuait la composition à Lope de Vega; or il est prouvé aujourd'hui que cette pièce appar-

tient à un écrivain longtemps inconnu et méconnu, même en Espagne, à Jean Ruiz de Alarcon.

Alarcon naquit à Mexico vers la fin du seizième siècle, fit ses premières études dans cette ville, et son cours de droit à Salamanque; il s'adonna de bonne heure au théâtre, car en 1621 il était déjà auteur de huit comédies, et quelques années après il devint rapporteur au conseil des Indes (1628) : il mourut à Madrid en 1639. A son premier recueil de huit comédies, Alarcon en avait ajouté un autre qui en contient douze. Les premières sont dédiées au duc de Medina de las Torres, qu'il appelle son Mécène; mais au ton aisé et dégagé de cette dédicace, on peut supposer qu'Alarcon ne se sentait pas dans cette infériorité sociale qui obligeait souvent les poëtes à un langage soumis et obséquieux pour obtenir la faveur des grands. On a même cru qu'il était gentilhomme, et qu'il descendait de cette noble famille des Alarcon qui se signala au Mexique, et dont plusieurs membres furent gouverneurs de Cuba.

Quoi qu'il en soit, Alarcon mérite d'occuper une des premières places dans l'histoire du théâtre espagnol, et cette place lui a été longtemps refusée; on le citait à peine dans les annales littéraires de sa patrie. Corneille ignore son nom, et attribue son *Menteur* à Lope de Vega; Voltaire et la Harpe partagent cette erreur; Victorin Fabre fait honneur de cette pièce à Francisco de Rojas. Ce n'est que depuis peu qu'une critique plus attentive et mieux informée lui a restitué ses titres de gloire, et l'a remis à la place dont il est digne. Selon M. Philarète Chasles, la disgrâce où tomba Alarcon tient à une difformité naturelle jointe à l'orgueil de son caractère. « Alarcon avait reçu de la nature et de la société plusieurs dons singuliers et disparates, qui se détruisaient mutuellement : un génie ori-

ginal, un violent orgueil, une naissance noble, un berceau étranger, une grande distinction de manières et une difformité naturelle. Il était Indien, c'est-à-dire né au Mexique, et l'on sait avec quelle supériorité de dédain les Espagnols ont longtemps traité les enfants de leurs colonies. Alarcon occupait à la cour de Madrid un poste honorable et surtout lucratif; il se trouva de niveau avec les plus grands seigneurs du temps, qui devaient mépriser fort du sommet de leur ignorance et de leur fierté castillane un poëte, homme de finances, Indien et bossu. Les épigrammes pleuvaient sur lui. « Alarcon, disait-on, prend sa bosse pour le mont Hélicon; — si sa bosse était grosse comme son orgueil, Pélion et Ossa ne l'égaleraient pas[1]. »

Alarcon, ainsi dédaigné et maltraité, le prit de haut avec ses adversaires et ses rivaux; il avait fort à faire, car cette espèce de coalition formée contre lui comptait les meilleurs écrivains du temps; Lope de Vega, Montalvan, Tellez, Gongora, Quevedo l'accablèrent de traits satiriques. Son humeur s'en aigrit, et son dédain s'exhala en termes d'une insolence extrême dans une préface de ses pièces. « Canaille, dit-il au public, bête féroce, c'est à toi que je m'adresse; je ne dis rien aux gentilshommes, qui s'y connaissent assez. Voilà mes pièces : fais-en ce que tu fais des bonnes choses; sois injuste et stupide à ton ordinaire; elles te regardent et t'affrontent avec mépris. Elles ont traversé tes grandes forêts (le parterre); elles iront te chercher dans tes repaires; si tu les trouves mauvaises, tant mieux, c'est qu'elles sont bonnes; si elles te plaisent, tant pis; je me consolerai en pensant que tu les payes. » De telles aménités n'étaient pas faites pour concilier au

[1] Voir Philarète Chasles, *Études sur l'Espagne*, p. 83.

poëte la faveur populaire; Alarcon n'eut que des ennemis, et le silence se fit sur ses œuvres pendant deux siècles.

Maintenant qu'une justice tardive est rendue au génie de cet écrivain, on s'accorde à lui reconnaître une conception dramatique supérieure, un merveilleux talent pour peindre et idéaliser les grands sentiments d'honneur, de dévouement, de loyauté chevaleresque; enfin il sort de la ligne commune, de l'intrigue obligée, du tableau de mœurs où s'attachait surtout le drame espagnol, pour y introduire les caractères généraux; il est à la fois peintre et moraliste : sa *Verdad Sospechosa* est la première comédie de caractère qu'ait eue l'Espagne. De plus, il a su se garantir du mauvais goût en vogue, du gongorisme; il a donné à son style une simplicité, une pureté qui peuvent servir de modèle, et qui l'ont empêché de vieillir. Cette fermeté de langage, ce dédain de la phrase et des routes battues, cette vigueur héroïque des caractères sont les traits dominants du drame d'Alarcon.

Parmi les vingt pièces du théâtre d'Alarcon, on cite surtout la *Verdad Sospechosa,* qui est regardée comme son chef-d'œuvre; les *Maris passés en revue* (Ejamen de maridos), le *Tisserand de Ségovie* (el Tejedor de Segovia), *Comment on se fait des amis* (Ganar amigos), et *Les murailles ont des oreilles* (Las paredes oyen).

En empruntant son *Menteur* à la *Vérité douteuse* d'Alarcon, Corneille en avoue l'origine avec sa bonne foi ordinaire. « Je me suis laissé conduire, dit-il, au fameux Lope de Vega. Ceci n'est qu'une copie de l'excellent original qu'il a mis au jour sous le nom de *Sospechosa verdad.* Que l'on fasse passer ceci pour un larcin ou pour un emprunt, je m'en suis trouvé si bien que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez nos ennemis. » Corneille, en

imitant Alarcon avec des formes plus nettes et plus précises, a eu la gloire de créer la comédie française comme il avait créé la tragédie; Corneille précède et forme Molière, qui personnifie la comédie en France; nous en avons l'aveu de Molière lui-même, qui a dit : « Si je n'avais pas lu le *Menteur* de Corneille, je crois que je n'aurais pas fait de comédies. » Nous devons donc à Alarcon cet hommage incontestable, qu'il a été l'inspirateur de notre théâtre comique. Aussi est-ce avec justice que la critique française l'a réhabilité en lui rendant sa véritable place.

En terminant cette longue revue du théâtre espagnol au dix-septième siècle, il est naturel, il est bon d'indiquer les réflexions qu'il suggère et l'enseignement littéraire qui en ressort. Ce théâtre peut être jugé en lui-même, ou par comparaison avec celui des autres peuples, en lui appliquant les règles générales de l'art.

En lui-même, le drame espagnol a une originalité native, exclusivement nationale : la religion, l'honneur, la chevalerie, l'enthousiasme, l'héroïsme en sont les traits dominants; il est naïf, chaleureux, passionné, violent comme le peuple dont il peint si bien les mœurs, les préjugés et les croyances; de là ce puissant intérêt, cette vérité qu'on ne trouve nulle part ailleurs au même degré; de là aussi cette grandeur, parfois exagérée, qui lui donne tant de noblesse et d'éclat.

Le drame espagnol, si souvent imité et copié par les autres peuples, ne procède que de lui-même et n'a imité personne; il s'est développé en même temps que le théâtre italien, mais sans lui rien emprunter, tirant tout de son propre fonds, de ses romances, de son histoire, de ses mœurs et de son caractère; c'est pour cela qu'il est de-

meuré si profondément original. Un instant, on a essayé de le mettre sur la voie de l'antiquité classique; mais il a bientôt secoué ce joug, qui n'allait ni à son génie, ni à la liberté de ses mouvements; il n'a subi d'autre influence que celle du goût national et des exigences populaires. Nous avons vu comment le parterre faisait la loi, et avec quels égards on devait traiter les *moscheteras* du *patio*. Ce qu'il fallait à ce public ardent et passionné, c'étaient des scènes de héros, de bandits; de violentes amours, des duels à tout propos; coups d'escopette et coups d'épée, haines et jalousies furieuses, vengeances terribles. A côté de cela, des scènes religieuses pleines d'enthousiasme et de lyrisme, des légendes de la vie des saints; des allégories célestes; la croix partout; la Rédemption avec ses divins symboles; la foi triomphante écrasant ses ennemis, Mores ou hérétiques; et la danse, la musique, la joie extérieure accompagnant le drame sacré, fête par excellence de la catholique Espagne.

Qu'il y a loin de cet art expressif, plein de séve, de mouvement, de vie populaire, au drame plus réfléchi, plus intime, plus profond de Shakspeare, de Schiller et de Gœthe, ou à la composition savante, calculée, élégante et correcte de nos pièces françaises! La comparaison nous entraînerait trop loin; et d'ailleurs chacun peut la saisir et la faire. Chaque peuple crée un drame à son image; c'est le miroir vivant d'une société et d'une nation. Il faut lire le théâtre espagnol pour se faire une idée complète du caractère et des mœurs de cette nation, mélange singulier d'héroïsme, d'honneur, d'exaltation religieuse et d'invincible orgueil. Il y eut un moment où l'Espagne éblouit et fascina l'Europe. « Nation conquérante et poëte, qui avait découvert un monde et qui le gardait; qui posait un pied

sur le Pérou, l'autre sur l'Allemagne et la Flandre. Dès 1590, le génie espagnol suscite la Ligue française; on le retrouve à Bruxelles, à Naples, à Rome, à Vienne, à Mexico, à Hispaniola, dans la Floride; il est partout détesté, craint, admiré; j'allais dire aimé : on aime volontiers ce qu'on redoute. Au moment même où les imprécations du monde civilisé se mêlaient aux larmes lointaines des Indiens et aux gémissements des esclaves, l'Europe se modelait sur l'Espagne. » Sous Henri IV et sous Louis XIII, la mode espagnole règne en France, la langue espagnole nous envahit, le goût espagnol domine notre littérature; Balzac et Voiture en sont remplis; Corneille apprend l'espagnol pour faire le *Menteur* et le *Cid*. C'est là qu'il prend cet art merveilleux du dialogue qui donne tant de relief à ses plus belles scènes. On plaît à Anne d'Autriche en se modelant sur sa patrie; les singuliers *Mémoires* d'Antonio Perez, le favori, le rival et la victime de Philippe II, sont lus et relus par la société française; on en détache des *sentences* et des *aphorismes* qui passent dans notre langue et dans nos écrivains; on admire ses *Maximes d'État;* les *Proverbes castillans* sont traduits par Maxime Oudin. Nos mœurs prennent une allure espagnole; vous la retrouverez dans les gueux fantaisistes de Callot, le premier de nos caricaturistes. On se frise, on porte la moustache à l'espagnole, ainsi que ces longs canons de dentelle qui ornaient si bien la jambe de Mascarille dans les *Précieuses;* on envoie des *galans* à sa dame; c'étaient ces rubans d'or et de soie qui sont devenus nos *galons;* mais le *galàn* (amoureux) espagnol est aussi resté dans notre langue. Ce reflet de l'Espagne s'est prolongé chez nous jusqu'au milieu du dix-septième siècle.

Quant au théâtre espagnol, si nous en avons indiqué les

qualités originales, la fécondité prodigieuse, la richesse d'invention, l'art de nouer l'intrigue, de combiner les effets, de multiplier les ressorts, il faut aussi en relever les défauts; il pèche par l'excès de facilité, l'exubérance de l'imagination, la rapidité du travail; il lui manque l'étude, la réflexion, l'art patient qui concentre la force pour la régulariser et perfectionner son œuvre. Les auteurs espagnols étaient des prodigues, qui jetaient sans compter les trésors de leur verve et laissaient leurs pièces s'en aller à l'aventure du courant populaire; on trouve des recueils entiers, sans noms d'auteur, sous le titre de *comedias varias;* les ramassait qui voulait; beaucoup ont péri par oubli ou indifférence, et ce qui reste nous étonne encore par le nombre. Les auteurs suivaient trop l'impulsion du moment, l'avide curiosité de la foule; ils songeaient à l'amuser plutôt qu'à élaborer lentement un chef-d'œuvre. Aussi, ce qui manque le plus au théâtre espagnol, c'est la correction, la justesse, la conduite, la grande loi de l'unité, l'art d'approfondir un sujet, d'en ménager toutes les ressources dramatiques, d'en combiner tous les éléments, pour arriver à cette perfection idéale qui est le rayonnement du génie.

CHAPITRE IX.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Poésie lyrique. — Les deux frères d'Argensola, Léonard et Barthélemy. — Francisco de Rioja. — Décadence de la littérature espagnole, suite de la décadence de la nation. — Le *conceptisme* et le *gongorisme*. — Alonso de Ledesma. — Gongora et l'*estilo culto*, correspondant au *marinisme* italien, à l'*euphuisme* anglais, aux *Précieuses* en France. — Gracian et sa théorie du *cultisme*. — Espinosa. — Borja. — Quevedo Villegas : sa brillante éducation; ses succès et ses revers à la cour; ses poésies; ses traités de morale et de politique; ses romans. — Manuel de Villegas. — Rebolledo.

L'Espagne est moins riche en poésie lyrique qu'en poésie dramatique. Ce n'est pas qu'elle manque d'écrivains qui aient aspiré au titre de poëtes; on en pourrait trouver presque autant qu'en Italie; mais faut-il donner ce nom à une multitude de rimeurs qui ont fait des odes, des sonnets, des stances, abusant de la facilité que leur donnait une langue musicale qui se pliait facilement au rhythme? Notre histoire doit se borner aux écrivains qui ont fait preuve d'un talent réel, sinon de génie, et dont l'imagination vive a su revêtir ses créations d'une forme élégante et pure. A ce titre, nous parlerons d'abord des deux frères Argensola, que l'on a surnommés *les Horaces de l'Espagne*.

L'aîné, Lupercio-Léonard d'Argensola (1565-1613), remplit les fonctions de secrétaire auprès de l'impératrice Marie d'Autriche, retirée en Espagne après la mort de Maximilien II, son époux; il fut ensuite chambellan de l'archiduc

Albert, et devint *chroniste* des États d'Aragon; il mourut à Naples, secrétaire du vice-roi comte de Lémos.

Son frère, Barthélemy-Léonard d'Argensola (1566-1631), devint prêtre et chapelain de l'impératrice Marie. Il fut chargé de continuer les *Annales de Zurita* et écrivit l'*Histoire de la conquête des Moluques*.

Les deux frères se confondent, pour ainsi dire, par la nature de leur talent poétique, leur goût, leur style, la tournure de leur esprit : ce sont les frères siamois de la poésie. S'ils n'ont point une forte originalité, fruit de l'inspiration, ils brillent par la délicatesse du sentiment, la finesse du goût, la correction sérieuse du style; les éloges de Cervantes sont pour eux un titre d'honneur. Lupercio, dans ses odes, ses épîtres, ses satires, a su s'approprier quelques-unes des qualités d'Horace; il en a la précision, mais non la vigueur; ses sonnets sont le meilleur de ses titres à la gloire. Barthélemy se rapproche mieux du poëte latin dans ses satires, d'où le bon sens n'exclut pas la verve; mais il a plus d'invention et de grâce dans ses *Poésies sacrées*, où il a semé de grandes pensées revêtues d'images brillantes.

Don Francisco de Rioja (1600-1659) fut inquisiteur de la *Suprême* de Madrid et protégé du comte-duc Olivarès, qui fit de lui son bibliothécaire; il partagea ensuite la disgrâce du puissant ministre, mais s'en consola dans la retraite et la culture des lettres. Il ne nous reste de lui qu'un petit nombre de vers, qui font regretter ce qui a été perdu, car peu de poëtes ont su allier autant de simplicité et de pureté à autant de grâce et d'harmonie; disciple d'Herrera, il a plus que lui la sûreté du goût et la perfection du style. Sa plus belle pièce est une *cancion* sur les ruines d'Italica; les souvenirs de la grandeur romaine, mis en

contraste avec les débris accumulés par les siècles, ont une éloquence douce et triste qui remue les fibres de l'âme : la poésie espagnole n'a rien de plus achevé. Rioja a d'autant plus de mérite qu'il vivait au milieu de la corruption du goût, et qu'il sut se préserver de la contagion de ce style maniéré qu'on nomme le *cultisme*.

C'est ici le lieu d'expliquer cette décadence rapide et profonde qui vint atteindre et arrêter la littérature espagnole vers le milieu du dix-septième siècle, pendant sa plus brillante expansion. Une sorte de paralysie intellectuelle et sociale vint tout à coup saisir cette nation si forte, si vivace, si intelligente, qui avait déployé pendant plusieurs siècles autant d'imagination que d'héroïsme. Nous en trouvons la cause première et dominante dans l'extension excessive de la domination espagnole et l'ambition despotique de deux de ses rois, Charles-Quint et Philippe II. Après avoir dominé les deux mondes, l'Espagne, épuisée d'hommes et d'argent, tombe dans un véritable marasme : la race royale dégénère comme la nation. Tant qu'elle avait combattu pour conquérir son sol et sa liberté, elle avait grandi par les vertus civiques et l'héroïsme militaire ; quand elle ne combattit plus que pour la conquête extérieure et les intérêts d'un despotisme orgueilleux, elle épuisa sa force dans des luttes stériles. L'intolérance religieuse, érigée en dogme politique, fut aussi funeste au dedans qu'au dehors. Pendant qu'elle perdait successivement les Pays-Bas, l'Artois, le Roussillon, la Flandre et la Franche-Comté, l'agriculture, le commerce, l'industrie dépérissaient à l'intérieur ; les provinces se dépeuplaient par l'émigration ; les immenses trésors arrachés à l'Amérique étaient épuisés sans profit ; les Espagnols couraient au loin chercher fortune et négligeaient la cul-

ture de leur sol si fertile; ces fiers hidalgos rougissaient de descendre à des travaux manuels. Philippe III, en expulsant les Mores de l'Espagne, la priva d'un million d'habitants industrieux et actifs. Philippe IV, dirigé par ses ministres, Olivarès et Louis de Haro, perdit le Portugal et ne montra qu'incapacité et faiblesse. Son fils, Charles II, fut le dernier rejeton de cette race dégénérée; l'Europe se partageait d'avance sa succession, et quand il mourut, en 1700, l'Espagne, réduite à six millions d'habitants, n'avait plus ni trésor, ni armée, ni marine; elle n'était plus que l'ombre d'elle-même.

En littérature, nous trouvons la même marche descendante : l'anémie s'attaque à l'esprit aussi bien qu'au corps. A défaut d'inspiration dans le sentiment et de vigueur dans la pensée, on n'a plus que des mots vides et sonores, des métaphores outrées, une pénible recherche de phrases à effet, d'images extravagantes. On a dit que la pompe et l'enflure étaient naturelles à l'Espagne, patrie de Sénèque et de Lucain; que l'imagination arabe avait encore fortifié en elle ces défauts. Sans méconnaître cette disposition innée, dont la plupart des écrivains espagnols portent l'empreinte, on a pu voir pourtant qu'elle n'a pas enlevé à tous l'énergie de la pensée et la perfection de la forme. Pourquoi, au dix-septième siècle, la pensée est-elle noyée dans l'abus des figures et la prétention du bel esprit? C'est qu'un joug inquisiteur pèse sur elle et lui interdit tout élan, toute liberté. Un despotisme ombrageux stérilise les esprits, et les relègue dans le domaine étroit des mots et des phrases; le génie disparaît et fait place à ces ridicules artisans du langage que l'on nomme les *Conceptistes* et les *Cultistes*.

Les *Conceptistes* cherchaient dans leurs pensées (*conceptos*)

le raffinement, la subtilité, les jeux de mots, les antithèses, tout ce faux brillant que les Italiens appelaient du même mot, *concetti*. Alonso de Ledesma (1552-1623) adapta ce genre alambiqué à ses *Pensées spirituelles* (*Conceptos spiritales*) et fut le chef de cette école qui donne la main à celle du *Cultisme*, inaugurée par Gongora et dont fut infatuée ou plutôt infectée la nation entière.

Louis de Gongora y Argote (1561-1627) est le vrai créateur de ce beau style (*estilo culto*), soi-disant poli, cultivé, et qui n'était que forcé et affecté. Il avait débuté par des poésies d'une forme simple et naturelle, d'après les traditions de la bonne école nationale; on y distingue entre autres son *Ode sur l'invincible Armada*, dont le ton est noble, élevé, sans emphase. Mais quand il vit, après une longue attente, que son talent ne parvenait pas à secouer l'indifférence de la cour, et qu'il n'en pouvait obtenir autre chose que de belles paroles, avec le titre peu lucratif de chapelain du roi, il changea de manière, et chercha à frapper l'attention du public par un art nouveau, par un style historié de figures bizarres, extravagantes, et par une langue chargée de néologismes, de tournures imprévues; en même temps il laissait déborder le fiel de son âme dans des sonnets satiriques d'une extrême amertume. Ces moyens lui réussirent; le public subit la violence faite à la langue et au bon goût; cette *haute culture* fut admirée, imitée par la tourbe des rimeurs, et Gongora obtint, dans cette voie fausse où il entraînait la poésie, tout le succès qu'il n'avait pas eu en respectant le bon sens et la vérité. Le *nouvel art*, ou plutôt le nouveau jargon poétique, fut adopté à la cour par quiconque se piquait de bel esprit; il envahit la chaire; il se fit sentir jusque dans les arts, qui prirent un style aussi maniéré que celui de la littérature.

Gongora fit en Espagne ce que Marini avait fait en Italie; il exagéra même l'enflure et le pédantisme de l'auteur de l'*Adone*. Cette contagion passa en Angleterre, où l'*Euphuisme* de Lilly gâta même le naturel de Shakspeare; il produisit en France l'école des *Précieuses* et l'esprit maniéré de l'*Hôtel de Rambouillet*. Toute la culture européenne subit un moment cette empreinte du mauvais goût, accepté comme le cachet de la bonne société : c'était le *fin du fin*, la suprême élégance du ton et des manières, le dernier terme de l'esprit. La poésie en mourut en Espagne et en Italie, tandis qu'en France ce ne fut qu'un accident temporaire : le bon sens national reprit le dessus, grâce à Molière et à Boileau.

Les œuvres de Gongora, outre ses sonnets et ses satires, sont le *Polyphème*, les *Solitudes* et les *Aventures de Pyrame et Thisbé*. Veut-on un échantillon du genre adopté par ce malencontreux poëte? Voici comme il commence une description de printemps : « C'était la saison fleurie de l'année dans laquelle le ravisseur déguisé d'Europe (le Taureau), portant sur son front, pour armes, une demilune et tous les rayons du soleil disséminés sur son poil, devenu un honneur brillant du ciel, menait paître les étoiles dans les champs de saphir; lorsque celui qui était bien plus fait pour présenter la coupe à Jupiter que le jeune homme d'Ida fit naufrage et confia à la mer de douces plaintes et des larmes d'amour; celle-ci, pleine de compassion, les transmit aux feuilles qui, répétant le triste gémissement du vent, comme le doux instrument d'Arion..., etc. » C'est ainsi qu'à l'aide d'un flot redondant de paroles creuses, d'images ampoulées et de souvenirs mythologiques, on apprenait à se passer d'idées et de sentiment. Les disciples de Gongora, avec moins de talent

que lui, exagérèrent encore sa manière; ils firent des gloses sur les œuvres du maître, et se perdirent dans l'absurdité d'un mauvais goût érigé en système. Balthasar Gracian fit la théorie du *cultisme* dans son *Agudeza o Arte de ingenio ;* l'*Agudeza* était la subtilité, la recherche, devenue la base fondamentale de cette nouvelle poétique.

Il y eut pourtant quelques bons esprits qui résistèrent à cet entraînement dépravé; Lope de Vega le qualifia d'« invention monstrueuse, faite pour replonger dans la barbarie la poésie et la langue ». Cervantes fit entendre des protestations du même genre. Espinosa resta fidèle à l'école sérieuse de Boscan, de Garcilaso et de Mendoza; Borja, vice-roi du Pérou, qui consacrait ses loisirs à la poésie, fut ennemi déclaré des gongoristes et suivit toujours les traditions de la bonne école; enfin Quevedo, tout en cherchant l'éclat et le trait d'esprit, lutta courageusement contre les excès du cultisme, et parvint au moins à en atténuer les progrès.

Don Francisco de Quevedo de Villegas (1580-1645). Son père était de noble race et remplissait les fonctions de secrétaire de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint; il fit de fortes études à l'université d'Alcala, apprit le grec, le latin, l'hébreu, l'arabe, l'italien et le français, le droit, la théologie, les sciences, et cultiva de bonne heure toutes les branches de la littérature, depuis la poésie jusqu'au roman; il voulait, comme Voltaire, être universel, et en effet il réussit à peu près dans tous les genres. De plus, il avait l'ambition des honneurs; il réussit à la cour, se fit bien venir des hommes d'État, et il aurait pu faire une brillante carrière, si son humeur entreprenante et querelleuse, jointe à la hardiesse de sa plume, ne lui eût attiré plus d'une disgrâce. A la suite d'un duel où il tua son

adversaire, il se sauva en Sicile et trouva un protecteur dans le duc d'Osuña, vice-roi de ce pays; il devint son conseiller et lui rendit de grands services dans plusieurs affaires délicates; il put, grâce à lui, rentrer en faveur à la cour, avec une pension et le cordon de Saint-Jacques. Mais la disgrâce du duc entraîna la sienne; il subit la prison, puis l'exil, et vécut retiré dans ses terres, où il se consola par la composition de divers ouvrages.

La mort de Philippe III permit à Quevedo de reparaître à la cour; le tout-puissant ministre de Philippe IV, Olivarez, jugea qu'il valait mieux s'attacher un homme de ce talent que de l'avoir pour ennemi. Quevedo se montra reconnaissant de ces avances; il fut bientôt en grande faveur et devint secrétaire du roi; il aurait même pu être ambassadeur, mais il préféra rester indépendant, tout en consacrant sa plume à la défense du ministre et aux amusements de la cour; c'est alors qu'il écrivit sa spirituelle comédie *Au plus fort menteur la guirlande,* pièce qui contient contre le mariage d'assez vives épigrammes. Les grandes dames de la cour s'en vengèrent en mariant Quevedo, qui avait cinquante-deux ans, avec une personne de haute noblesse, laquelle, paraît-il, ne lui donna pas le bonheur.

Mais un malheur plus grave devait empoisonner la fin de ses jours; ému de la corruption des mœurs, des abus de toute sorte qui entraînaient la société et la monarchie à la ruine, il écrivit au roi une sorte de réclame en quelques strophes, où il traçait en traits éloquents le tableau de cette lèpre qui rongeait l'Espagne. On rechercha l'auteur anonyme de cette audacieuse requête; Quevedo fut dénoncé, enlevé de son domicile et jeté dans un cachot humide où il resta quatre ans, au milieu des

privations et des souffrances. Il obtint enfin sa grâce et reparut à la cour, mais ce fut pour languir et mourir deux ans après des infirmités contractées dans sa prison.

Quevedo a beaucoup écrit, en vers comme en prose; mais il y a un choix à faire dans ses œuvres, qui sont très-inégales, très-diverses de ton et de manière. Ses poésies, recueillies sous le titre de *Parnasse espagnol* et divisées en neuf parties en l'honneur des neuf Muses, comprennent des chants lyriques, des satires, des pastorales, des allégories, de nombreux sonnets. Il maniait habilement le genre satirique, et l'a employé plus d'une fois pour parodier les absurdités du gongorisme; mais il tombe trop souvent dans le burlesque. Il y a surtout une verve hardie et véhémente dans ses *Visions*. A-t-il porté jusqu'à l'excès la mordante hyperbole de Juvénal? On serait tenté de le croire en voyant l'effrayant tableau qu'il fait de la société et des mœurs de son temps; mais d'autres écrivains sont d'accord avec lui sur ce triste sujet, et en faisant la part d'un peu d'exagération atrabilaire, il reste encore assez de vérité pénible.

Dans le genre sérieux, Quevedo a composé des ouvrages remarquables : la *Vie de saint Paul*, la *Fortune devenue raisonnable*, la *Vie de Marcus Brutus*, la *Politique de Dieu*; ce dernier, dédié à Philippe IV, est un traité religieux et politique sur l'art de régner, dont les leçons sont tirées de la vie de Jésus-Christ, et les exemples empruntés à l'Écriture. Il y avait dans cet écrivain l'étoffe d'un moraliste et d'un philosophe; mais l'homme d'esprit domine, et la conviction n'est pas assez profonde pour faire arriver l'émotion jusqu'au domaine de l'éloquence; le style lui-même, quoique noble, précis et rapide, n'est pas exempt du mauvais goût qui régnait alors en maître. Il a mis plus de

naturel et de vrai talent dans ses *Lettres du chevalier de l'Épargne,* et dans son roman picaresque *le Grand Tacaño don Pablo de Ségovie;* c'est là qu'il a semé à pleines mains les bons mots, les saillies spirituelles, les vives images qui ont rendu son nom populaire et consacré sa réputation de grand écrivain. Moins profond, moins calme, moins maître de lui que Cervantes, il est, de tous les auteurs du siècle, celui qui s'en rapproche le plus comme peintre de mœurs et penseur ingénieux.

Estevan Manuel de Villegas (1595-1669) n'a cultivé la poésie que dans sa jeunesse, de quinze à vingt-six ans, et s'est borné à suivre pas à pas Anacréon et Horace, qu'il traduisit et imita avec succès : la grâce de ses modèles a quelquefois passé dans ses pièces, mais on y sent aussi parfois le voisinage de Marini et de Gongora. Le déclin de la poésie espagnole est encore plus sensible dans les *Forêts poétiques* du comte de Rebolledo, qui eut la singulière idée de mettre en vers la géographie et l'histoire du Danemark, où il avait été ambassadeur; ses *Loisirs* (*Ocios*) et ses *Madrigaux* ne valent guère mieux.

CHAPITRE X.

LA PROSE AU SEIZIÈME ET AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'histoire. — Ocampo et Moralès. — Gomara et Castillo. — Las Casas — Garcilaso de la Véga. — Zurita : ses *Annales d'Aragon*. — Garibay. — Mariana : son livre *De rege;* ses opinions hardies; son *Histoire générale d'Espagne;* mérite de cet ouvrage. — Mendoza. — Solis. — Moncade et Muntaner. — Melo : *Histoire de la révolte de Catalogne*. — *Commentaires de Charles-Quint*. — Avila y Zuñiga. — Mexia. — Sandoval. — Coloma. — Perez de Hita. — Antonio Perez : ses *Mémoires;* ses *Lettres*. — Éloquence et morale. — Guevara. — Écrits mystiques de sainte Thérèse. — Louis de Grenade. — Le roman : son succès prolongé. — Genre picaresque. — Aleman : son *Guzman d'Alfarache*. — Espinel : *Obregon*. — Lesage : usage qu'il fait des sources espagnoles dans son *Gil Blas*.

Le grand courant poétique qui domine la littérature espagnole pendant le seizième et le dix-septième siècle nous a entraîné dans cette étude un peu loin de la prose, qui y occupe une place beaucoup moins importante, sauf pourtant le livre immortel de Cervantes, resté unique dans son genre. Quevedo, habile écrivain en prose comme en vers, nous sert de transition entre les deux formes littéraires.

Dans le genre historique, l'Espagne rivalise avec l'Italie et devance la France, qui n'avait guère à cette époque que des Mémoires. C'est au règne de Charles-Quint que se rattachent les meilleurs écrivains dans ce genre; sous Philippe II et ses successeurs, la pensée était trop étouffée pour s'élever à cette indépendance qui est la condition même de la vérité.

Ocampo, historiographe de Charles-Quint, commença une *Chronique générale d'Espagne,* qui remonte au déluge, et s'arrête à la seconde guerre punique. Elle fut continuée par Moralès, historiographe de Philippe II, et resta inachevée. Ces deux écrivains ont plus d'érudition que de critique; Moralès rechercha surtout l'élégance et la dignité du style; il attachait un grand prix à la qualité de bon écrivain.

L'*Histoire générale des Indes* par Gomara est écrite avec intérêt, mais elle manque d'exactitude en bien des points, et elle se trouve réfutée par un compagnon de Fernand Cortez, Castillo, dans son *Histoire de la conquête de la Nouvelle-Espagne;* ce vieux soldat, malgré la rudesse de son style, trouve le moyen d'intéresser par sa naïveté un peu fanfaronne.

Ce n'est pas sans une émotion pénible, mêlée d'indignation, qu'on lit les protestations éloquentes de Barthélemy de Las Casas au sujet des odieux traitements exercés contre les Indiens par les conquérants espagnols, dans sa *Brevissima relacion de la destruccion de las Indias.* Nommé évêque de Chiapa au Mexique, ce courageux apôtre passa plusieurs fois la mer pour plaider auprès de Charles-Quint la cause de ces malheureux Mexicains, décimés par les supplices et des travaux qui excédaient leurs forces.

L'*Histoire du Pérou* et celle de la *Floride* ont été racontées avec exactitude par Garcilaso de la Véga, qu'il ne faut pas confondre avec le poëte de ce nom. Son père avait accompagné Pizarre dans la conquête, et épousé une princesse de la famille des Incas. Sa narration offre tous les caractères de la vérité.

Geronimo Zurita, né à Saragosse d'une noble et ancienne famille, fut distingué par Charles-Quint, qui le

chargea de diverses négociations. Nommé chroniqueur national par les cortès d'Aragon, il prit sa charge au sérieux, et s'imposa de consciencieuses recherches, en Espagne, en Italie et en Sicile, pour composer ses *Annales de la couronne d'Aragon,* qui s'étendent depuis l'invasion des Arabes jusqu'à l'année 1516. Il y mit un soin minutieux, une impartialité digne d'éloges; ce n'est pas une histoire définitive, mais une mine précieuse de documents que doit consulter tout historien qui veut s'occuper de la nation espagnole.

C'est au même titre qu'il faut recommander le *Compendio historial* de Garibay, chroniste de Philippe II, qui prend la monarchie espagnole à son origine, et la conduit jusqu'à la prise de Grenade.

Avec le jésuite Jean de Mariana (1536-1624), nous sortons des annales et de la chronique pour entrer dans le véritable domaine de l'histoire. Il avait fait des études brillantes à l'université d'Alcala, et il fut chargé par ses supérieurs d'enseigner la théologie à Rome; il vint ensuite à Paris, fut reçu docteur en théologie à la Sorbonne, et professa pendant cinq ans à cette même faculté avec un éclatant succès. Sa santé se trouvant altérée, il retourna en Espagne, et se fixa au couvent de Tolède qu'il ne quitta presque plus jusqu'à sa mort; c'est là qu'il accomplit les grands travaux qui ont fait sa réputation. La hardiesse et l'indépendance de ses opinions soulevèrent contre lui plusieurs orages. Dans son livre *De rege et de regis institutione,* il avait pris pour base le principe de la souveraineté du peuple, et indiquait certains cas où il serait licite de se défaire d'un tyran par l'assassinat. Le livre qui contenait cette audacieuse théorie républicaine fut publié à Tolède, sous Philippe II, avec privilége du roi; mais il parut plus

que téméraire en France, et il passa pour avoir inspiré l'attentat de Ravaillac contre Henri IV; un arrêt du Parlement condamna le livre à être brûlé par la main du bourreau. Un autre ouvrage, le *Traité de l'altération des monnaies*, parut plus criminel à Philippe III et à son ministre le duc de Lerme, car les iniquités administratives y étaient clairement dévoilées : Mariana expia les hardiesses de son livre par une année de détention.

Mais l'ouvrage capital de Mariana est son *Histoire générale d'Espagne*, qu'il écrivit d'abord en latin, pour en rendre l'usage universel, mais qu'il traduisit ensuite en castillan; elle s'étend depuis les origines de la nation jusqu'à l'avénement de Charles-Quint (1516). Ce livre est devenu classique en Espagne, et a valu à son auteur le titre de Tite-Live espagnol. L'imitation de l'historien latin est évidente, et les harangues à la manière antique en sont la preuve. Ce qu'on ne saurait trop louer, c'est la noblesse soutenue de la diction qui n'est jamais gâtée par le besoin de briller et de plaire; c'est la vigueur de la pensée, la sagesse de l'ordonnance, la rapidité, l'intérêt de la narration, qualités éminentes que l'on n'a pas surpassées. On lui a reproché de manquer de critique, et parfois de vérité : il avait prévu l'objection, et y avait répondu d'avance, car voici ce qu'on trouve dans une lettre écrite par lui à Lupercio d'Argensola : « Je n'ai jamais prétendu écrire une histoire critique d'Espagne, ni me laisser arrêter par tous les détails, ce qui eût été infini; j'ai voulu seulement orner par le style les matériaux amassés par mes prédécesseurs. S'il avait fallu tout vérifier, plusieurs centaines d'années se seraient écoulées avant qu'il y eût eu une histoire d'Espagne offerte à la curiosité et à l'instruction des hommes. »

Nous rappelons seulement ici la remarquable *Histoire de*

la guerre de Grenade par Hurtado de Mendoza, dont nous avons parlé en détail en étudiant ce même écrivain comme poëte, ainsi que l'*Histoire de la conquête du Mexique* par Solis.

Don Francisco de Moncade a raconté en style excellent, et avec un grand charme de narration, l'*Expédition des Catalans et des Aragonais contre les Grecs*. Il s'appuie sur la Chronique de Montaner, qui avait donné, au quatorzième siècle, le récit pittoresque de cette expédition des aventuriers aragonais au cœur de l'Empire grec, alors menacé par les Turcs; souvent même il ne fait que traduire le vieil écrivain catalan, dont il n'égale pas la vive simplicité ni la couleur locale; mais son ouvrage est plus étudié, plus littéraire, et se rapproche, sous le rapport de l'art, des grandes qualités de Mendoza.

Don Francisco-Manuel de Melo (1611-1667) tient aussi un rang des plus distingués parmi les historiens de cette époque. Avant d'être écrivain, il avait passé par l'activité militaire, servi en Portugal et en Flandre, et combattu la Catalogne insurgée contre Philippe IV pour la défense de ses coutumes et priviléges. Portugais de naissance, Melo devint suspect au gouvernement espagnol lorsque son pays eut proclamé son indépendance (1640); il fut mis en prison, puis relâché faute de preuves, mais il ne voulut plus servir un gouvernement aussi ingrat et alla se mettre aux ordres du duc de Bragance. Là encore il éprouva les rigueurs du sort, et fut enfermé pendant douze ans dans la prison de Barcelone comme complice de l'assassinat de Francisco Cardoso. Le reste de sa vie fut consacré à ses travaux littéraires. Philippe IV lui avait fait demander, lorsqu'il était encore à son service, l'*Histoire de la révolte de Catalogne*; Melo acheva dans sa retraite le travail qu'il avait commencé; mais son récit se borne à la première

année de cette guerre qui dura treize ans; encore n'y mit-il pas son nom; il prit le pseudonyme de *Clément l'Affranchi,* éprouvant sans doute quelque honte de publier un ouvrage commandé par un prince dont il était devenu l'ennemi; il faut dire aussi qu'il n'avait assisté qu'à la première année de la guerre, et qu'il préféra ne parler que des événements dont il avait été témoin. Malgré un peu d'enflure dans le style, cette histoire est remarquable par la fermeté de la pensée, le mouvement énergique de la narration; formé sur les modèles antiques, Melo est un penseur et un écrivain de premier ordre; il surpasse même Mendoza par l'ensemble des qualités qui constituent le véritable historien : l'élévation du caractère, la justesse du jugement, la beauté énergique du style. Il jette de grandes lumières sur le règne misérable de Philippe IV et la triste administration de son ministre Olivarès. Les discours introduits dans le récit à la manière antique sont remarquables par la force de l'éloquence. Longtemps oubliée et méconnue, l'histoire de Melo n'a reparu au jour qu'au commencement de notre siècle.

Les *Commentaires de Charles-Quint,* attribués à ce souverain lui-même, n'ont pas un caractère suffisant d'authenticité; le manuscrit sur lequel on les a publiés est écrit en portugais, et non en espagnol; on s'attendait de plus à trouver, sous la plume d'un homme tel que Charles-Quint, quelque chose de moins pâle et de plus haute portée. Les meilleurs critiques s'accordent à en attribuer la rédaction, au moins en partie, au secrétaire de l'empereur, Van Male, qui avait toute sa confiance et écrivait sans cesse sous sa dictée. Nous avons de plus les *Commentaires* des guerres de Charles-Quint en Allemagne, par un de ses favoris intimes, don Luys de Avila y Zuñiga, et l'*Histoire*

impériale, depuis Jules César jusqu'à Maximilien d'Autriche, par le savant Pedro de Mexia; la *Vie de Charles-Quint*, par Sandoval; les *Guerres des Pays-Bas*, par don Carlos Coloma, qui fut un des meilleurs généraux de Philippe IV. L'*Histoire des guerres civiles de Grenade*, par Diego Perez de Hita, paraît avoir été composée d'après les Mémoires de l'Arabe Aben-Hamyn; l'intérêt en est assez vif, tant au point de vue de la poésie qu'à celui de l'histoire. Tous ces ouvrages, et d'autres encore, d'un mérite secondaire, que nous négligeons, prouvent que le genre historique a eu en Espagne de nobles représentants, dont plusieurs ont su garder la dignité, l'indépendance et l'élévation de la pensée au milieu de l'affaissement où tombait la nation sous le joug d'une oppression systématique.

Parmi les rares mémoires particuliers, qui tiennent de l'autobiographie en touchant de près aux événements publics, il n'en est pas de plus curieux ni de plus intéressants que ceux d'Antoine Perez (1542-1611), secrétaire d'État de Charles-Quint et de Philippe II, et victime de la sombre jalousie de ce dernier prince. Son père, Gonzalo Perez, avait possédé la confiance de ces deux souverains; elle passa tout entière à son fils, qui lui succéda dans sa charge de secrétaire du conseil d'État. Philippe II, ayant apprécié son intelligence, son dévouement sans bornes, le faisait confident de tous ses secrets, exécuteur de ses sinistres volontés. Inquiet des succès de don Juan, le vainqueur de Lépante, et des projets ambitieux de ce prince, dont il avait surpris le secret par la correspondance d'Escovedo, son secrétaire, il donna ordre à Antonio Perez de faire assassiner ce dernier. Escovedo tomba en effet sous le poignard d'un assassin soudoyé. Perez avoue le meurtre et rejette tout sur l'ordre du roi dont il donne la preuve

écrite. Mais la famille d'Escovedo demanda justice et vengeance; Perez fut accusé, et, en même temps, de singulières révélations circulèrent dans le public : il s'agissait d'une intrigue secrète dont Perez était le héros et Philippe II la dupe. Dès ce moment, la perte de Perez fut résolue dans l'esprit du roi; tout en le ménageant en apparence, par crainte de ses révélations, il lui faisait faire son procès avec l'intention de s'en défaire. Mis à la torture, Perez déclara que le meurtre avait été commis par ordre du roi, et, grâce au courage héroïque de sa femme, il réussit à se sauver en Aragon. Là, il était sous la sauvegarde des *fueros* de la province, et pouvait trouver un jugement impartial; il produisit devant le tribunal aragonais les ordres écrits de Philippe II et fut acquitté. Le roi, sans tenir compte des privilèges du pays, fit citer Perez devant le tribunal de l'Inquisition, qui donna l'ordre de l'arrêter. Les Aragonais se soulevèrent en faveur de Perez, et une armée fut envoyée contre eux. Devant cette lutte inégale, Perez s'enfuit en France, fut bien accueilli par Henri IV ainsi qu'à la cour d'Élisabeth d'Angleterre. C'est alors qu'il publia son apologie sous le titre de : *Relaciones*, où il cherchait à justifier sa conduite en dévoilant toutes les noirceurs de celle de Philippe II. La vengeance du roi le poursuivit jusque dans son exil; trois fois il échappa aux sicaires envoyés contre lui. La paix de Vervins ayant réconcilié la France avec l'Espagne, Perez fut abandonné, perdit sa pension, et mourut à Paris dans la misère.

Telle est la romanesque et singulière histoire qui fait l'objet des *Mémoires* d'Antonin Perez. Sans vouloir être écrivain, le besoin de se défendre lui donne une énergie, une verve pleine d'éloquence; le récit de sa grandeur, de sa chute, des angoisses de sa captivité offre le plus vif

intérêt. Cet homme qui lutte contre un roi, contre un tyran tel que Philippe II, tient le lecteur en haleine comme dans les péripéties émouvantes d'un grand drame. S'il a poussé la servilité jusqu'au crime, il se relève par l'expiation dans ses disgrâces, et il cloue au pilori de l'histoire, par un récit terrible et fidèle, le prince qui se jouait sans pitié de la vie et de l'honneur de ceux qui l'avaient servi. On ne peut lire sans émotion ces pages douloureuses où il raconte comment sa femme et ses enfants en bas âge furent jetés en prison après qu'il eut réussi à s'en échapper lui-même, et cet appel qu'il fait à la justice divine, dont le jugement final vient toujours reviser celui des hommes quand il consacre l'iniquité.

Les Mémoires de Perez, traduits en français dès leur apparition, furent lus avec avidité, et eurent même une influence momentanée sur notre littérature. Ce style grave, énergique, sententieux, ces aperçus lumineux sur le monde et la politique, mêlés d'une érudition un peu confuse, plurent à nos écrivains; ils s'animèrent de ce souffle éloquent venu d'Espagne; Balzac s'en est pénétré et Corneille n'y a pas été insensible. Les *Lettres* d'Antonio Perez se distinguent par un style aussi varié qu'agréable, et passent pour d'excellents modèles du genre; les Espagnols les préfèrent même à ses Mémoires.

Antonio de Guevara, évêque de Cadix, fort bien en cour sous Charles-Quint, et mêlé aux grandes affaires de l'État, a laissé des *Sermons*, des *Lettres*, et un roman philosophique et moral fort remarquable, intitulé *l'Horloge des princes*. Son héros est Marc-Aurèle, qu'il donne comme un modèle aux souverains; sous un style redondant et emphatique, au milieu d'une érudition confuse et pédantesque, ce livre contient de sages maximes, des jugements solides,

une noble gravité qui en fit le succès; traduit en français par Herberay des Essarts, il fut fort goûté de nos moralistes, et Balzac s'en inspira plus d'une fois en composant le *Socrate chrétien* et le *Prince*.

L'éloquence sacrée en Espagne n'a rien qui ressemble à celle de Bossuet et de Bourdaloue. Sa plus grande richesse est dans les ouvrages mystiques, fruit de cette dévotion ardente, de cette tendance contemplative qui est particulière au génie espagnol. La vie religieuse s'y est développée avec une remarquable intensité; on en trouve l'expression la plus haute et la plus vive dans sainte Thérèse, la réformatrice du Carmel, dont nous avons cité quelques ouvrages; jamais la vie mystique n'a produit une plus grande perfection morale, de plus vifs élans vers la patrie céleste, dernier terme de la vie chrétienne ici-bas, un mépris plus complet des fanges de la terre. Cette âme héroïque, si simple et si grande à la fois, qui sut triompher de tant d'obstacles dans l'œuvre de sa réforme, qui brava la calomnie, la persécution, les infirmités, sans perdre jamais sa sérénité et sa confiance, cette âme sainte s'est épanchée dans divers écrits qui seraient toujours admirables sous le rapport de la pensée et du style, s'ils ne l'étaient bien plus encore par les fortifiants exemples et la haute perfection chrétienne dont ils sont la pure et sublime expression. Voilà ce qu'on trouve dans les *Lettres* de sainte Thérèse, dans l'*Histoire de sa vie* et de sa *Fondation*, dans le *Chemin de la perfection* et les *Demeures de l'âme*. Ce sont ces vertus, cette doctrine, qui passèrent aux carmélites de France, établies à Paris rue Saint-Jacques, par dix religieuses espagnoles amenées par M. de Bérulle, et dont les pieux exemples rayonnèrent sur la société française du dix-septième siècle.

Louis de Grenade (1504-1588), de l'ordre des frères prêcheurs, est sans contredit le premier écrivain religieux et le meilleur prédicateur de son temps. Son style est un modèle d'élégance, d'énergie et de grandeur; sa période a l'ampleur et la perfection cicéroniennes, car il avait formé son éloquence sur les modèles antiques. Ses *Sermons* sont moins connus en France que sa *Guide des pécheurs*, ouvrage très-renommé pour la conduite spirituelle des âmes. Mais il y a plus de pathétique dans ses *Méditations*, et dans l'*Introduction au symbole de la foi*, œuvres d'une haute portée religieuse et d'une chaleureuse éloquence.

Nous avons peu de chose à dire du roman espagnol au dix-septième siècle, après avoir parlé du *Don Quichotte* de Cervantes et du *Lazarille* de Mendoza; ces deux ouvrages l'emportent tellement sur tous les autres du même genre qu'ils les éclipsent complétement. Pourtant il est peu de pays où l'imagination se soit plus exercée dans ces peintures de mœurs et ces récits d'aventures qui constituent le roman ou la nouvelle; on y trouve même plus qu'ailleurs l'intérêt dramatique joint à l'esprit d'observation et à la leçon morale. Le roman de chevalerie conserva longtemps son attrait et son prestige, tant les traditions de l'héroïsme chevaleresque avaient jeté en Espagne de profondes racines; alors qu'il était délaissé et oublié dans les autres pays de l'Europe, que l'Italie lui donnait une forme satirique ou burlesque dans les œuvres de Pulci et d'Arioste, il florissait en Espagne, et charmait encore les lecteurs à la fin du quinzième siècle. Les *Amadis*, les *Bélianis*, les *Palmerins* et tant d'autres romans trouvaient toujours des admirateurs. Il est vrai que l'abus et l'exagération des imitateurs lui devinrent funestes : *Don Quichotte* parut, et

la source du roman de chevalerie fut tarie à jamais par cette satire de génie.

Mais le roman *picaresque*, genre particulier à l'Espagne, expression vivante et pittoresque de ses mœurs, de son état politique et social, n'avait pas les mêmes raisons pour disparaître, parce qu'il peignait la vie réelle avec plus de vérité et de gaieté. Au lieu des combats, des tournois, des grands coups d'épée, des héros de sentiment et d'exaltation chevaleresque, il mit en scène des personnages moins poétiques, des existences vulgaires, étudiants, bohémiens, mendiants, truands de toute espèce, types variés d'originaux, comme le *Lazarille de Tormès*, comme le *Guzman d'Alfarache* de Mateo Aleman, dont la traduction de Lesage ne donne qu'une idée incomplète.

Mateo Aleman avait été intendant et contrôleur des finances; il vécut modeste et retiré, tout occupé à observer et à peindre cette société dégénérée du règne de Philippe III, dont toutes les classes, tous les types figurent à tour de rôle dans son roman. Tout cela est pris sur le vif, peint à l'emporte-pièce; les mœurs sont basses, le ton souvent burlesque; tous ces gueux courent après l'or et la jouissance; tous font bon marché de la conscience et de la morale; mais quelle vive pénétration chez l'écrivain, quelle justesse d'esprit, quelle habileté de peinture! Le style est de la meilleure école; il y a excès dans les digressions et les réflexions que fait l'auteur, mais l'intérêt est vif et bien ménagé. *Guzman d'Alfarache* eut un succès immense; on en fit en Espagne vingt-sept éditions en six ans, et il fut traduit par toute l'Europe. On accorda presque autant de faveur à la continuation de ce roman par Mateo Luzan, qui pourtant ne vaut pas celui d'Aleman.

Dans le même genre *del gusto picaresco*, il faut citer l'*His-*

toire de don Marcos de Obrégon, par Vicente Espinel, homme de goût et de talent, qui sut respecter la décence là où tant d'autres cherchaient le scandale. On lui doit aussi des églogues, des épîtres, des poésies lyriques et une traduction de l'*Art poétique* d'Horace.

D'après une assertion de Voltaire, le *Gil Blas* de Lesage ne serait autre chose qu'un emprunt fait à l'*Obrégon* de Vicente Espinel. Cette opinion a été soutenue par le Père Isla et d'autres critiques, et a depuis donné matière à de longues controverses; on en a même fait une question d'amour-propre national. Aujourd'hui elle est résolue dans un sens différent. Lesage n'a pas copié Espinel; il est bien l'auteur de son *Gil Blas* dans l'ensemble comme dans les détails, mais il s'est beaucoup servi des sources espagnoles. L'abbé de Lionne, qui l'aimait et le protégeait, avait reçu de son père, le marquis de Lionne, ambassadeur à Madrid, une riche bibliothèque espagnole; Lesage a pu y puiser à loisir, et en tirer des matériaux pour son roman; mais s'il a emprunté çà et là des récits, des aventures, des anecdotes, des caractères, on ne peut lui contester la création de l'ensemble, et il reste à l'abri de toute accusation de plagiat. Gil Blas, du reste, est entièrement français par le goût, l'esprit, la tournure vive et nette du récit, le caractère du héros et la portée morale de l'œuvre.

CHAPITRE XI.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Stérilité littéraire. — Dynastie bourbonienne. — Diverses fondations littéraires. — Ignacio de Luzan : sa *Poétique*. — Mayans y Siscar. — Cadalso. — Iriarte. — Samaniego. — Réaction contre le goût français. — Garcia de la Huerta. — Melendez Valdez. — Cienfuegos. — Yglesias. — Noroña. — Trigueros. — Jovellanos. — Diego Gonzalez. — Escoïquiz. — Lista. — Le *théâtre*. — Candamo. — Montiano. — Moratin le Jeune. — Les prosateurs. — Altération de la langue. — Critique et érudition. — Feijoo : son *Théâtre critique* et ses *Lettres érudites*. — Sarmiento. — A. Sanchez. — Les frères Mohedano. — Lampillas. — Nicolas Antonio et Rodriguez de Castro. — Florez. — Pierre-Antoine Sanchez. — Éloquence de la chaire. — Le P. de l'Isla : son *Fray Gerundio*. — Masdeu. — Jose Conde. — Capmany de Montpalau.

Ce n'est pas sans tristesse que l'on aborde la littérature espagnole du dix-huitième siècle; après la richesse et l'abondance des deux siècles précédents, on ne trouve plus que le vide. Telle est l'impression du voyageur qui, ayant parcouru des contrées fertiles, de riches paysages, des forêts majestueuses, entre tout à coup dans un pays désert, couvert à peine d'une maigre végétation qui annonce la stérilité du sol. Nous avons indiqué les causes principales de cette décadence profonde du génie espagnol, dans les lettres comme dans tout le reste. C'est à partir du faible et languissant Charles II que les effets s'en font surtout sentir : cette nation, naguère la plus puissante du monde, n'offre plus qu'impuissance et décomposition; la séve nationale paraît tarie dans sa source; l'imagination tombe dans le

marasme; la vie publique est éteinte; un long sommeil s'empare de ce peuple qui avait rempli les deux mondes de son activité, de ses conquêtes, des vastes entreprises de sa remuante ambition : ainsi s'épuisent les forces vives d'un peuple, comme celles d'un homme, quand il en abuse par d'excessifs efforts.

Louis XIV, en acceptant la succession d'Espagne, à la mort de Charles II (1700), pour son petit-fils Philippe V, fut bientôt obligé de le soutenir contre l'Europe coalisée; il faillit y perdre sa propre couronne; mais la paix d'Utrecht, en consolidant la nouvelle dynastie bourbonienne en Espagne, permit à ce pays de respirer et de réparer ses ruines. Il y eut un mouvement de réveil national dont la littérature profita quelque peu sous l'influence de l'esprit français; mais l'épuisement était tel, qu'il n'en sortit rien de remarquable : cette inoculation tardive ne put arrêter le mal, ni rendre des forces au génie éteint de la nation.

Philippe V, par sa gravité, sa bravoure et sa piété profonde, plut à la nation espagnole; mais il avait peu de goût et de connaissances; son influence personnelle fut nulle sur la littérature; il l'encouragea néanmoins en ce qu'il put. Sous ses auspices fut créée, en 1714, l'*Académie de la langue*, sur le modèle de l'Académie française; elle fut chargée de composer un dictionnaire, une grammaire, et de décerner des prix aux auteurs des meilleurs ouvrages. Une *Académie d'histoire* fut établie plus tard et rendit de grands services par la recherche et la publication des documents historiques. La création de la *Bibliothèque royale*, du *Séminaire des nobles*, et de divers établissements d'instruction publique, témoigna de la sollicitude du gouvernement pour les progrès de l'intelligence :

s'ils furent lents et incomplets, c'est que la semence tombait sur un sol mal préparé pour faire germer et produire. Le cardinal Alberoni, esprit remuant et audacieux, devenu premier ministre de Philippe V en 1717, essaya de relever l'Espagne de son apathie et de ses ruines; mais il échoua pour avoir voulu trop entreprendre. « L'Espagne, disait-il, est un cadavre à qui j'avais rendu la vie; à mon départ, il s'est recouché dans la tombe. »

L'esprit français, la littérature, les modes de la France, pénétrèrent peu à peu en Espagne avec la nouvelle dynastie; mais cette influence se borna à la cour et à une portion restreinte du public; elle n'atteignit pas le peuple, et il fallut un édit royal, en 1765, pour lui interdire les comédies sacrées, dont il avait conservé la passion. Il y eut bientôt deux partis, deux écoles en présence, l'une qui suivait l'imitation française, et l'autre qui voulait rester fidèle à la littérature nationale; mais comme des deux côtés le génie manquait aux écrivains, le résultat fut à peu près nul, et il n'y eut pas de victoire.

Le fondateur de l'école française fut un membre de l'Académie, conseiller d'État et ministre du commerce, don Ignacio de Luzan (1702-1754). Élevé en Italie, il avait été secrétaire d'ambassade en France, et possédait des connaissances très-variées, beaucoup d'érudition, un goût délicat, exempt de préjugé national. L'étude qu'il avait faite d'Aristote et de Cicéron devait le dégoûter des extravagances du cultisme; il fut séduit en même temps par l'élégante correction des poëtes français, et c'est ainsi qu'il fut conduit à composer sa *Poétique*, qui devint le code littéraire de la nouvelle école classique. C'est une œuvre remarquable par la solidité du goût et la fermeté du jugement, mais plutôt faite, comme toutes les poétiques, pour

former des versificateurs que des poëtes. Que peuvent les règles sans l'inspiration? L'*Art poétique* de Boileau n'a pu élever sa verve lyrique au dessus de l'*Ode sur la prise de Namur;* Luzan a composé, avec tout aussi peu de succès, une *Ode* sur l'attaque d'Oran par les Mores. Il définit la poésie « une imitation de la nature en général, imitation dont les vers sont le moyen, et dont le but est le plaisir ou l'utilité, ou tous les deux ensemble ». Il veut ramener les poëtes aux unités d'Aristote, et juge, d'après ces principes, les œuvres de Lope de Vega et de Calderon, dont il relève les défauts sans tenir assez de compte de leurs qualités. Les théories de Luzan, toutes factices et contraires au génie national, n'eurent qu'un moment de vogue, et ne furent d'aucune utilité.

C'est encore Aristote qui est le guide de Gregorio Mayans y Siscar, dans sa *Rhétorique* et ses divers morceaux de critique littéraire; néanmoins, dans ses *Origines de la langue espagnole,* on trouve un fort bon *Discours* où il exhorte les écrivains à ne pas abandonner la véritable éloquence nationale.

Don José Cadalso (1741-1782), élevé à Paris, fort versé dans les langues anciennes et étrangères, était un homme de goût et de talent; il pouvait donner à sa patrie un vrai poëte, s'il n'eût été tué à quarante et un ans au siége de Gibraltar. Il écrivit des *Lettres marocaines,* pour faire pendant aux *Lettres persanes;* mais il ne peut soutenir la comparaison avec Montesquieu. Il y a pourtant quelque chose d'ingénieux et de piquant dans sa satire en prose *les Érudits à l'eau de rose* (*Eruditos á la violeta*), et une grâce naturelle dans ses poésies anacréontiques.

Don Tomas de Iriarte (1750-1791), grand archiviste du conseil suprême, composa des *comédies,* un poëme sur la

Musique et des *Fables* dont la morale vise surtout à une application littéraire; ce sont des conseils donnés aux écrivains sur la forme de l'apologue; la naïve simplicté qui convient au genre est bien observée; on voit qu'il a pris pour modèles Ésope et la Fontaine; mais les sujets de ses fables sont généralement de son invention.

Il y a peut-être plus d'abandon, de grâce et de finesse dans les fables de Samaniego, rival d'Iriarte; elles ont un intérêt plus général, une moralité moins restreinte, et elles sont restées classiques dans les écoles; quoique loin de notre la Fontaine, il en rappelle quelquefois le trait satirique et malicieux.

Cependant la réaction classique due à l'imitation française ne s'établit point sans contradiction; elle trouva des adversaires dans les admirateurs du passé, dans les partisans de l'originalité nationale. Cet orgueil n'avait rien que de très-légitime; seulement il aurait fallu le soutenir par des créations neuves, vigoureuses, dignes de la cause qu'on voulait faire triompher; mais l'impuissance était égale des deux côtés.

L'adversaire le plus passionné de l'école française fut Vicente Garcia de la Huerta (1729-1797), bibliothécaire royal et membre de l'Académie. Il mit plus d'ardeur dans ses attaques contre les *gallicistes* que de talent et de discernement au service de la cause patriotique dont il était le champion. Il publia une collection des anciens drames et des vieilles poésies qui ne brille pas par le choix; ses poésies personnelles, *sonnets, romances, églogues,* sont de médiocre valeur; mais il réussit à faire applaudir par toute l'Espagne sa tragédie de *Rachel,* pièce intéressante, régulière, bien conduite, d'un style noble et pur. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ces qualités sont dues précisé-

ment à l'influence qu'il voulait combattre; Huerta se pliait malgré lui aux règles du goût moderne importé de la France, et il en donna une nouvelle preuve en traduisant la *Zaïre* de Voltaire. L'esprit nouveau et une tendance à la conciliation s'imposaient même aux chefs d'école.

On en voit encore une preuve dans les écrits de Juan Melendez Valdez (1754-1817), qu'on a surnommé le restaurateur du Parnasse espagnol, et qui y occupe la première place à la fin du siècle. Il joint l'élégance moderne à l'ancien style national; il y a beaucoup d'harmonie et de douceur dans ses odes anacréontiques, ses romances, ses épîtres, ses chansons; Bouterweck l'appelle le poëte des grâces, et s'étend beaucoup sur son mérite; mais ce mérite est plutôt dans la forme, et la vraie poésie se reconnaît à d'autres caractères. Melendez avait embrassé la cause de Joseph Bonaparte et occupé sous ce règne le poste de directeur de l'instruction publique. Les revers de l'Empire l'obligèrent à émigrer en France, et il mourut à Montpellier.

Cienfuegos (1764-1809) fut disciple et ami de Melendez, mais il se montra hostile à l'occupation française, l'attaqua par ses écrits, et participa même à l'insurrection de Madrid en 1808. Condamné à mort de ce chef, il fut transporté en France, et y mourut presque aussitôt, à Orthez. Il avait pourtant chanté dans une *Ode* le général Bonaparte, mais à une époque où l'Espagne ne pouvait prévoir son ambition envahissante. Ce poëte avait du feu et de la passion, mais son style a plus de force que d'élégance. Ses pièces de théâtre, *Idoménée*, *Zoraïde*, *Pittacus*, et sa comédie *les Sœurs généreuses*, ne s'élèvent pas au-dessus de la médiocrité; elles furent éclipsées par la *Rachel* de Huerta.

José de Yglesias (1753-1791) fut aussi ami et imitateur

de Melendez; avant d'entrer dans les ordres, il composa des poésies légères, spirituelles, mais trop libres. Depuis, sa muse prit un ton plus grave et plus réservé; il fit un poëme sur la théologie; ses *Églogues* ont contribué plus que tout le reste à sa réputation.

Rien de bien saillant, comme on le voit, dans toute cette période poétique; le dix-huitième siècle est le plus pauvre en littérature qu'ait eu l'Espagne. L'esprit philosophique de Voltaire, en pénétrant dans les classes lettrées, n'était pas fait pour susciter des poëtes de génie. Nous aurons tout dit quand nous aurons cité le comte de Noroña, ambassadeur à Saint-Pétersbourg, qui occupait ses loisirs à la poésie; Trigueros, auteur de divers poëmes philosophiques; Jovellanos; Diego Gonzalez; Escoïquiz, dont le poëme épique, la *Conquête du Mexique*, excita un moment l'attention; Alberto Lista, à la fois poëte, professeur et critique; il dirigea le collége de San Mateo, où se formèrent les meilleurs écrivains de l'Espagne moderne.

Le théâtre ne nous occupera pas plus longtemps; la puissance créatrice lui manque comme au reste. Déjà nous avons cité les pièces de la Huerta et de Cienfuegos, qui comptent parmi les meilleures dans ce temps de pauvreté dramatique. Candamo fut pensionné par Charles II et écrivit pour le théâtre de Madrid; on ne cite guère de lui que l'*Esclave aux chaînes d'or*, sujet pris dans l'histoire de Trajan. — Montiano ne fut pas heureux dans ses deux tragédies en vers blancs, *Ataulfe* et *Virginie*, quoique le Père Isla l'ait décoré du titre pompeux de Sophocle espagnol. On eut beau traduire et imiter les belles œuvres du théâtre français, se régler d'après l'*Art poétique* de Boileau, on ne parvint à produire aucune œuvre capable d'émouvoir et de fixer l'attention. Lope de Vega et Calderon

furent vengés du dédain qu'on professait pour leurs œuvres, par l'impuissance de rien faire qui pût leur être comparé.

Le théâtre comique fut moins stérile; il trouva un digne interprète dans Leandro Fernandez Moratin (1760-1828), dont le père, Nicolas Moratin, avait eu lui-même quelque succès au théâtre. Moratin *le Jeune* suivit les modèles français et ne perdit pas de vue Molière. Ses cinq pièces originales sont : *le Vieillard et la Jeune Fille*, *le Café*, *le Baron*, *la Jeune Hypocrite*, *le Oui des jeunes filles*. Ces deux dernières comédies sont charmantes, et touchent à la perfection. Le *Oui des jeunes filles* fut même traduit en français et joué à Paris. La pièce du *Café* contient de vives satires contre le mauvais goût qui régnait alors au théâtre; elle contribua à en préparer la réforme. Moratin a de l'esprit, de la finesse; il sait choisir ses sujets et en tirer parti; mais il lui manque la force comique sans laquelle on n'atteint pas le sommet de l'art. Il fit une traduction libre de l'*École des Maris* et du *Médecin malgré lui;* de plus, il rendit un grand service à l'histoire littéraire de son pays par ses *Origines du théâtre espagnol*, ouvrage très-estimé. Moratin était directeur de la Bibliothèque royale de Madrid; s'étant rallié au roi Joseph Bonaparte, il fut chassé à la Restauration, et mourut à Paris.

La prose, au dix-huitième siècle, suivit la même pente qui avait entraîné la poésie dans les excès du mauvais goût; à force de rechercher l'esprit, le faux brillant, le pathos amphigourique, on arrivait à ne plus se faire comprendre. Pourtant l'excès même amena une réaction; quelques esprits raisonnables firent appel à la raison, au bon sens méconnu. L'Académie de Madrid rendit des services par ses travaux de philologie et de bibliographie,

de même que par les prix qu'elle décerna à l'éloquence. Elle fit faire aussi de belles éditions des grands écrivains, qui ne furent pas sans influence sur le public.

Cependant la vieille langue espagnole avait reçu de telles atteintes qu'elle tendit à se transformer. Le goût moderne, et surtout l'influence française, contribuèrent fortement à l'altérer; l'ancienne construction fit place à une phrase plus simple, plus claire, plus logique; mais ce n'était plus la vieille langue nationale, celle de Cervantes, de Mendoza et de Mariana. Cette altération a prévalu dans l'usage et domine encore aujourd'hui.

La critique et l'érudition firent pourtant des progrès assez sensibles. Un savant bénédictin, Jérôme Feyjoo (1701-1764), fit paraître son *Théâtre critique universel*, qui fut suivi des *Lettres érudites et instructives*, fruit de quarante années d'études sur toutes les branches des connaissances humaines. Observateur habile et judicieux, sachant s'élever au-dessus des préjugés et des erreurs, le P. Feyjoo combat l'ignorance et poursuit la recherche de la vérité avec un zèle infatigable et une éloquente vigueur : littérature, morale, philosophie, politique, histoire, sciences exactes, il embrasse tous les sujets, et y porte la lumière de la discussion et de la critique avec un large esprit d'indépendance et souvent une véritable profondeur. Aucun écrivain n'a rendu plus de service à son pays, en dissipant ce nuage épais d'ignorance et de préjugés qui obscurcissait les intelligences. Un autre bénédictin, Martin Sarmiento (1692-1770), suivit la même voie, en prenant la défense du *Théâtre critique* de Feyjoo dans son *Apologie*, qui est comme la continuation de ce précieux monument littéraire. Il publia aussi des *Mémoires sur l'histoire de la poésie et des poëtes espagnols*.

La *Collection des poésies castillanes antérieures au quinzième siècle* est aussi un travail remarquable d'érudition, dû au savant bibliothécaire des rois Charles III et Charles IV, Thomas Antoine Sanchez (1732-1798); il y joignit des *Notes* qui en augmentent de beaucoup l'importance, par les lumières qu'elles jettent sur les origines obscures de la langue et de la poésie castillanes.

Deux frères, Pedro et Raphaël Mohedano, tous deux religieux du tiers ordre de Saint-François, entreprirent de faire pour l'histoire littéraire de leur pays ce que les bénédictins ont fait pour celle de la France; ils voulaient y comprendre les lettres et les sciences : projet trop vaste pour la vie de deux hommes; aussi leur *Histoire littéraire d'Espagne*, dédiée à Charles III, s'arrête, avec le dixième volume, à Pomponius Mela, c'est-à-dire au premier siècle de notre ère, au milieu de la période latine. Les origines espagnoles y sont bien élucidées, mais il eût mieux valu moins de détails et de digressions sur ces temps primitifs, pour arriver plus vite aux époques rapprochées de nous.

Un savant jésuite espagnol, François-Xavier Lampillas (1739-1798), écrivit en six volumes, sous le titre de *Saggio storico*, une histoire apologétique de la littérature espagnole, pour la défendre contre les attaques souvent injustes de Bettinelli et de Tiraboschi. Il démontre que l'Espagne n'est pas restée en arrière des autres nations dans le domaine des sciences et des lettres, qu'elle les a même parfois devancées, et que l'Italie y a puisé plus d'une heureuse inspiration. Cet ouvrage, fort bien écrit, donna naissance à une polémique soutenue par d'autres jésuites espagnols, retirés, comme Lampillas, en Italie, après la suppression de leur ordre; ils contribuèrent à détruire

plusieurs préjugés injustes contre la littérature de l'Espagne.

La *Bibliothèque des auteurs espagnols anciens et modernes*, par Nicolas Antonio, appartient au siècle précédent (1672); cet important ouvrage fut complété par Rodriguez de Castro, dans sa *Bibliothèque espagnole rabbinique*, et une édition annotée en fut faite au dix-huitième siècle par Henri Florez (1701-1773), moine augustin, savant antiquaire et numismate, à qui l'on doit encore la *Clave historical* (Clef historique), ouvrage qui se rapproche de l'*Art de vérifier les dates*, et dont on doit louer la précision et l'exactitude. Son *Espana sacra*, en trente-quatre volumes, a quelque rapport avec la *Gallia Christiana*. Ces vastes travaux font honneur à l'érudition espagnole.

L'histoire ecclésiastique ne resta pas en arrière, grâce aux savantes recherches de Pierre-Antoine Sanchez (1740-1806), que sa bienfaisance fit surnommer le *Père des malheureux*. Il publia une *Histoire de l'Église d'Afrique*, les *Annales sacrées*, des *sermons*, divers traités, notamment un *Discours sur l'éloquence sacrée en Espagne*, qui esquisse avec clarté et précision l'histoire de la chaire espagnole, et indique les prédicateurs les plus remarquables qu'elle a produits.

L'éloquence de la chaire avait été infectée par le *cultisme;* le fond avait disparu sous cette forme de langage précieux et enflé. « Les prédicateurs, dit Sismondi, s'étudiaient à former des périodes nombreuses et retentissantes, dont chaque membre était presque toujours un vers lyrique; à rassembler des mots pompeux et étonnés d'être ensemble; à compliquer leur construction sur le modèle de la phrase latine, et, en fatiguant l'esprit qu'ils étonnaient, ils dérobaient aux auditeurs le non-sens de leurs discours. Ils mettaient à contribution tout ce qu'ils con-

naissaient de l'antiquité païenne; les pointes, les jeux de mots, les équivoques leur paraissaient encore des tours oratoires dignes de la chaire. »

Le Père jésuite Jean de l'Isla (1714-1783), homme de beaucoup de goût et d'esprit, entreprit de corriger la chaire de ces abus et de la ramener dans les voies de la raison et de la dignité chrétienne; il avait déjà déployé sa verve ironique dans quelques opuscules, il pensa alors à la diriger contre les ridicules des mauvais prédicateurs, tout en donnant, dans ses propres sermons, des modèles de véritable éloquence. Prenant pour type le cadre et la manière du *Don Quichotte,* il composa l'*Histoire de fray Gerundio de Campazas,* sous le nom supposé de Lobon de Salazar; c'est un récit d'une gravité ironique, une satire ingénieuse et de bon goût, où l'on suit avec un intérêt croissant la naissance, l'éducation, les aventures, les exploits oratoires d'un de ces moines comme il y en avait tant, qui dégradaient l'éloquence sacrée par l'emphase, le bel esprit, les bouffonneries et la sottise. Le succès de cet ouvrage fut immense, et produisit sur l'éloquence des orateurs gongoristes le même effet que *Don Quichotte* sur les romans de chevalerie. Le Père de l'Isla se fit, il est vrai, bien des ennemis, car son nom fut bientôt révélé; mais, comme on ne pouvait rien reprendre dans sa vie religieuse ni dans ses ouvrages, il put répondre victorieusement à ses détracteurs, et la victoire lui resta, ainsi qu'au bon goût, qu'il eut la gloire de restaurer dans l'éloquence religieuse. Cette ingénieuse satire est un des meilleurs ouvrages qu'ait produits le dix-huitième siècle.

Jean-François Masdeu (1735-1812), jésuite espagnol retiré en Italie, y écrivit l'*Histoire critique d'Espagne,* en vingt volumes, ouvrage trop prolixe, mais d'une immense éru-

dition, qui continue celui de Mariana et l'éclaircit en plusieurs points importants. — L'érudition est moins solide dans l'*Histoire de la domination des Arabes en Espagne*, par José Conde (1763-1821); elle est entièrement puisée dans les historiens arabes; on ne sait pourquoi l'auteur ne les a pas contrôlés par les historiens espagnols; c'est un défaut de critique qui donne à son récit de l'embarras, de l'obscurité, des contradictions, des méprises, et en diminue la valeur.

Au milieu de beaucoup d'autres travaux, essais, traités, mémoires, recherches d'une importance secondaire, que nous ne pouvons citer dans notre cadre un peu restreint, il faut signaler les ouvrages d'Antonio Capmany y Montpalau (1742-1813), secrétaire de l'Académie d'histoire de Madrid. Outre des recueils précieux et importants sur *Barcelone, sa marine, son commerce, ses arts, ses coutumes maritimes*, son *Théâtre historique et critique de l'éloquence castillane*, ouvrages qui font honneur au pays, il a composé une rhétorique nouvelle sous le titre de : *Philosophie de l'éloquence*, où la question du langage, celle de l'ancien et du nouveau style, est discutée avec intérêt; Capmany penche pour le progrès, dût le vieux castillan en souffrir un peu; l'usage est un courant qui entraîne, quelque effort que l'on fasse pour y résister.

CHAPITRE XII.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Situation politique. — La poésie. — Quintana. — Gallego. — Martinez de la Rosa. — Angel de Saavedra, duc de Rivas. — José Espronceda. — Zorilla. — Ramon de Campoamor. — Ventura de la Véga. — Amador de los Rios. — Ruiz de Apodaca. — Gonzalès de Tajada. — Miguel-Augustin Principe. — José Selgas. — Manuel Palacio. — Le théâtre. — Gil y Zarate. — Hartzembuch. — Breton de los Herreros. — Rodriguez Rubi. — Gutierrez. — Tamago y Baus. — Mademoiselle de Avellaneda. — Lopez de Ayala. — Eguilaz. — Serra. — Olona. — Diaz. — Asquerino.

A la fin du dix-huitième siècle, l'Espagne était bien déchue de sa grandeur passée. Charles III, esprit réformateur, ennemi acharné des jésuites, n'avait réussi qu'imparfaitement à relever son peuple. Son successeur, le faible Charles IV, le laissa retomber dans un complet marasme. Une guerre avec la Convention lui enleva ce qui lui restait de Saint-Domingue, et, peu après, il perdit la Louisiane et la Trinité. Entraîné par la France à faire la guerre à l'Angleterre, sa flotte subit avec la nôtre le désastre de Trafalgar. Napoléon, en imposant son alliance à l'Espagne, la lui faisait payer par un tribut annuel de soixante-douze millions ; pendant ce temps, l'Angleterre ruinait son commerce maritime. Aussi ne faut-il pas s'étonner que la cour d'Espagne, dirigée par un favori, Manuel Godoy, ait cherché à se soustraire à ce joug onéreux. Vainqueur à Iéna, Napoléon ne ménagea plus l'Espagne ; par ses ordres, Mu-

rat envahit le pays, tandis que Junot prenait possession du Portugal. Les dissentiments qui éclatèrent entre le vieux roi et son fils Ferdinand, ennemi de Godoy, fournirent à Napoléon l'occasion qu'il souhaitait pour s'emparer de l'Espagne et lui imposer la royauté de son frère Joseph. L'iniquité était criante, et la suite montra combien cet attentat de despote était impolitique. Là commença à pâlir la fortune du conquérant, qui devait s'engloutir quelques années plus tard à Waterloo.

L'Espagne entière, frémissante d'une patriotique colère, se souleva contre le joug qu'on voulait lui imposer; tout le monde fut soldat au nom de l'indépendance, et, pendant six années (1808-1814), la nation soutint cette lutte héroïque qui se termina par l'affranchissement du pays. Ferdinand VII rentra en Espagne en 1814; mais il eut bientôt à compter avec l'esprit révolutionnaire, qui y avait pénétré en même temps que les idées françaises; il fallut l'intervention de 1823 pour lui rendre son autorité un moment compromise.

A la mort de Ferdinand, en 1833, la guerre civile éclata. Ce prince avait voulu assurer la couronne à sa fille, Isabelle II, en s'appuyant sur une décision des Cortès de 1789, qui avait aboli la loi salique. Son frère, don Carlos, réclama ses droits les armes à la main, mais il fut réduit à quitter l'Espagne en 1839. Malgré ce triomphe de la royauté constitutionnelle, l'Espagne n'a cessé d'être agitée par des troubles révolutionnaires, par l'ambition des chefs militaires, par la compétition des partis. La régente, Marie Christine, dut céder la place à Espartero; le pouvoir passa ensuite aux mains de Narvaez. Le pouvoir de la reine, compromis et ruiné par l'intrigue, tomba dans le discrédit et l'impuissance. Isabelle quitta l'Espagne en 1868 pour se

réfugier en France. Un prince de la maison de Savoie, Amédée, fut appelé au trône, et ne put se concilier le cœur de la nation. Ce règne éphémère fut suivi d'une nouvelle secousse révolutionnaire, au milieu de laquelle surgirent les prétentions rivales de don Carlos, représentant le droit salique, et d'Alphonse XII, fils d'Isabelle.

Voilà où en est aujourd'hui l'Espagne, toujours déchirée par la guerre civile, et se consumant dans des luttes intestines, sans pouvoir reprendre la marche ascendante de ses destinées. Monarchiste au fond, tant par son passé historique que par son instinct national, elle subit, comme la France, les courants divers que la Révolution a fait surgir dans l'esprit public. Elle en souffre, elle s'y épuise en efforts impuissants; elle aspire à la stabilité sans pouvoir y arriver. Il lui reste heureusement un vigoureux esprit de nationalité, un vif amour du sol natal, enté sur de glorieux souvenirs. L'esprit religieux, battu en brèche par de perverses doctrines, y conserve une remarquable puissance. Cette foi vive, instinctive, besoin inné de tout un peuple intelligent et généreux, est la meilleure sauvegarde de l'avenir. Puisse un patriotisme sincère faire oublier ces haines de partis, ces dissensions funestes qui paralysent le développement de la nation, et l'empêchent de retrouver cette forte unité qui a fait jadis sa grandeur et sa gloire.

On doit s'attendre à trouver dans la littérature contemporaine de l'Espagne le reflet et l'expression de ses agitations politiques et sociales. Nous allons en parcourir les différentes branches, en nous bornant, suivant notre plan, aux noms qui ont obtenu une notoriété illustre ou au moins suffisante. Nous verrons que la plupart des hommes qui ont manié la plume ont aussi pris part de près ou de

loin aux événements dont l'Espagne a été le théâtre pendant les soixante dernières années. Ce sont les poëtes qui attirent d'abord notre attention. Mais comme beaucoup d'écrivains se distinguent dans plusieurs genres, au lieu de scinder la notice qui concerne chacun d'eux, nous les rattachons à la forme qui domine dans leurs œuvres.

Le premier poëte que nous avons à citer est un ardent patriote, Quintana, qui enflamma par ses chants la résistance à l'invasion française. Ce cri de l'Espagne blessée, se redressant au nom de ses antiques souvenirs (*Ode à l'Espagne*), eut un écho qui retentit dans tous les cœurs. L'invasion française rappelait naturellement celle des Arabes. La belle tragédie de *Pélage*, par Quintana, venait à propos exciter l'enthousiasme en ravivant de glorieux souvenirs. Le recueil de poésies de cet écrivain a des qualités sérieuses qui le feront vivre; l'Espagne y trouve une de ses gloires, et lorsqu'en 1857 une souscription fut ouverte pour élever un tombeau à l'écrivain, les noms les plus illustres du pays s'empressèrent d'y apporter leur signature avec leur offrande.

Don Juan-Nicasio Gallego (1777), ami de Quintana, se fit comme lui l'écho des sentiments patriotiques devant l'oppression étrangère. Chapelain de la cour, il fut obligé de fuir lors de l'invasion française, et fut élu député aux Cortès de Cadix. Il soutint l'enthousiasme de ses compatriotes par des odes énergiques que lui inspirait la douloureuse situation de l'Espagne. Plusieurs de ses chants sont de véritables poëmes, notamment l'*Ode à Buenos-Ayres*, l'*Élégie au Deux Mai*, l'ode sur l'*Influence de l'enthousiasme public sur les arts*.

C'est à la même période qu'appartient Martinez de la Rosa (1789-1862), qui a rempli une des premières places

dans les affaires comme dans la littérature de son pays. A vingt ans, il occupait la chaire de philosophie à l'université de Grenade, sa ville natale. Il prit une part active au soulèvement de la nation contre la domination française, et il débuta dans la littérature par un poëme en l'honneur de l'héroïque défense de Saragosse. Renfermé dans Cadix pendant le siége de cette place, il y fit représenter une tragédie, la *Veuve de Padilla*, qui fut fort applaudie, surtout à cause des allusions patriotiques qu'il y avait semées. Lorsque Ferdinand VII eut recouvré son trône, Martinez de la Rosa devint un des membres les plus ardents du parti libéral; il fut même, de ce fait, condamné à dix ans de galères. La révolution de 1820 lui rendit la liberté; il devint ensuite président du conseil; mais l'intervention française l'obligea de quitter son pays; il vint passer plusieurs années en France, et se lia avec les membres influents du libéralisme, tels que Lafitte et Casimir Périer. Il continuait activement ses travaux littéraires, et écrivit même en français le drame d'*Aben Humeya*, qui fut joué au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il publia aussi à Paris ses œuvres poétiques en cinq volumes. On y remarque entre autres un *Art poétique*, imité d'Horace et de Boileau, auquel il a ajouté un appendice remarquable sur l'histoire du théâtre espagnol. Il rentra en Espagne après le règne de Ferdinand VII, et jusqu'à sa mort il eut une part active et influente dans les affaires du pays : il fut tour à tour ministre, ambassadeur et président de la chambre, déployant partout une grande supériorité de talent unie à la modération du caractère. Parmi ses œuvres dramatiques, on remarque un *OEdipe*, imité de Sophocle; le drame de *Morayma, Alvaro*, pièce originale, qui parut comme un réveil de l'ancienne gloire dramatique du pays, et une

excellente comédie, le chef-d'œuvre de l'auteur, la *Mère au bal et la fille à la maison*. Comme historien, Martinez de la Rosa a fait preuve d'un talent remarquable dans son *Esquisse historique de la politique de l'Espagne,* qui est un brillant résumé de l'histoire du pays ; il faut y ajouter son *Esprit du siècle,* qui se rapporte à la révolution française. Les poésies de cet écrivain se distinguent par le goût, la pureté de la forme et l'harmonie du style, plutôt que par la force de la pensée et la hardiesse de la conception ; mais elles lui assurent un rang des plus honorables dans les lettres espagnoles.

Le duc de Rivas (Angel de Saavedra) (1791-1865) prit part, dans sa jeunesse, à la guerre de l'indépendance contre l'invasion française, puis se lança dans l'opposition révolutionnaire contre le roi Ferdinand. Obligé de quitter sa patrie en 1823, il passa dix années en exil, réduit à une existence précaire, qu'il sut consoler par de nobles travaux. Ses premières œuvres, tragédies et comédies, portaient l'empreinte de l'école classique, et n'avaient qu'une médiocre valeur d'originalité ; mais il trouva une inspiration nouvelle dans le souffle romantique qui, d'Angleterre et d'Allemagne, avait passé sur la France ; de là cette veine plus vigoureuse et plus féconde d'où le duc de Rivas a tiré son épopée *le More abandonné* (*el Moro esposito*) et le beau drame de *Don Alvaro*. Cette pièce fit époque (1835), parce qu'elle montrait l'évolution du talent dramatique de l'auteur, et qu'elle indiquait une voie nouvelle au théâtre espagnol, jadis si riche et si fécond, et tombé depuis longtemps dans une stérile platitude. Quant à l'épopée du *More,* c'est sans doute une composition brillante, fruit d'une imagination riche et féconde, un tableau pompeux de la double civilisation chrétienne et arabe au dixième

siècle; il y a des couleurs aussi variées qu'éclatantes dans cette peinture des beaux paysages de l'Andalousie et des exploits de deux nations héroïques; mais la pensée et le sentiment sont trop sacrifiés à ces brillants dehors; on y voudrait plus de force et de véritable pathétique.

Le duc de Rivas devint ministre sous le règne d'Isabelle, et se montra aussi ardent conservateur qu'il avait été ardent révolutionnaire dans sa jeunesse : il déploya à la tribune de véritables qualités oratoires. Rentré dans la vie privée, il publia en 1841 un recueil de romances historiques où il retrouve souvent la verve heureuse de ses premières inspirations.

Si la poésie consiste dans l'élan spontané de l'âme, dans la sincérité du sentiment, fût-il sombre et désespéré, la palme en revient incontestablement à José Espronceda (1810-1842). Il appartient, il est vrai, à l'école des poëtes du doute et du désespoir qui a produit les Byron, les Musset, les Lermontof, enfants malheureux d'un siècle qui a perdu la foi et qui demande au néant le dernier mot de la vie; mais dans ces âpres accents d'un impuissant scepticisme, le jeune poëte espagnol a trouvé souvent l'émotion vraie de la passion et du désespoir.

Espronceda passa sa jeunesse au milieu des conspirations révolutionnaires, par suite desquelles il fut obligé de quitter l'Espagne; il alla porter ses pas errants en Portugal, en Angleterre, en France, où il prit part aux journées de juillet 1830. Une amnistie de Ferdinand VII lui permit de revenir dans son pays; il entra même dans la garde royale; mais il n'avait rien perdu de ses ardeurs démocratiques. En 1833, il reprit dans les journaux sa polémique révolutionnaire, ses attaques contre le pouvoir monarchique; il finit même par embarrasser ses amis, les

progressistes, qui l'envoyèrent à la Haye, comme secrétaire de légation. Sa santé, déjà chancelante, fut encore compromise par les brumes de la Hollande; il ne rentra en Espagne que pour y mourir bientôt à l'âge de trente-deux ans. C'était une de ces natures ardentes, mobiles, désordonnées, portées aux extrêmes, qui s'usent vite par l'excès des émotions et des passions. De telles destinées ne prouvent-elles pas, mieux que tout raisonnement, que le frein, la règle, le joug bienfaisant de la vertu, peuvent seuls assurer le bonheur de l'homme en l'assujettissant au devoir, en donnant un but défini à son existence présente et future?

La poésie est, certes, un des éléments les plus élevés de notre nature, mais à la condition qu'elle soutienne et dirige l'instinct moral de l'âme, et ne perde pas de vue l'idéal, qui est son but suprême. Est-ce là ce que l'on trouve dans le poëme le plus admiré d'Espronceda, qui a pour titre *Diablo Mundo?* Cette œuvre inachevée, pastiche du Manfred et du don Juan de Byron, est le produit d'une imagination malade, désordonnée; le héros n'y marche que dans les sentiers du doute et du vice, inconscient du bien et du mal; les beautés de détail, la richesse des images et du style ne suffisent pas pour excuser les divagations immorales de cette malsaine production.

Le *Pelayo,* autre poëme de la jeunesse de l'auteur, est aussi resté à l'état d'ébauche. Ce qu'il a laissé de mieux et de plus complet, ce sont ses œuvres lyriques, dont quelques pièces sont empreintes d'une force et d'un éclat vraiment admirables : tels sont le *Pirate,* le *Mendiant,* le *Cosaque.* Enfin il compte parmi les meilleurs romanciers de l'Espagne moderne par son *Étudiant de Salamanque,* et surtout par

son *Sancho Saldaña,* curieux tableau de l'époque d'Alphonse X.

Après la muse incrédule et désespérée d'Espronceda, nous trouvons la muse aimable et croyante de Zorilla (1817), le chantre des gloires passées de l'Espagne, l'admirateur passionné de ses vieilles romances. En invoquant de tels souvenirs, on est toujours sûr de faire vibrer la fibre patriotique, et l'Espagnol prête mieux l'oreille aux accents qui correspondent à sa foi religieuse qu'aux stériles divagations du scepticisme.

Dans ses *Chants du troubadour,* Zorilla imite les formes lyriques des anciennes romances, de même qu'il en rajeunit les sentiments et les tableaux. Ce recueil a de la variété et du charme; il a consacré la réputation de l'écrivain. Mais Zorilla ne s'est pas borné au genre lyrique; comme beaucoup d'auteurs modernes, il a cherché le succès dans diverses formes de composition, et ses œuvres remplissent déjà plus de quinze volumes. Il a abordé l'épopée dans un poëme remarquable qui a pour titre : *Grenade, poëme oriental :* le sujet est la lutte des chrétiens contre les Mores, la croix opposée au croissant. Enfin, il a donné au théâtre un certain nombre de pièces, prises pour la plupart dans l'histoire d'Espagne : le *Poignard et le Goth,* le *Cheval du roi Sanche, La meilleure raison, c'est l'épée, Sanche Garcia,* l'*Alcade Ronquillo* et *Don Juan Tenorio.* Il a repris, dans ce dernier sujet, le type si souvent mis au théâtre de ce libertin émérite, qui se joue du ciel et de la terre, jusqu'au moment où la statue du Commandeur l'entraîne dans les flammes de l'enfer. Mais, contrairement au dénoûment habituel, Zorilla donne à son héros un moment de repentir final qui assure le salut de son âme. La pensée est sans doute orthodoxe, mais on se prend à regretter,

comme plus moral, le châtiment de l'impie qui a foulé aux pieds tous les principes de justice et de vertu.

Zorilla a habité tour à tour l'Espagne, la France, puis le Mexique, où il devint lecteur de l'empereur Maximilien, dont le pouvoir éphémère se termina, comme on sait, par la sanglante exécution ordonnée par Juarès.

Don Ramon de Campoamor (1817) est encore un des poëtes les plus aimés, les plus admirés du public espagnol. Il a siégé comme député aux Cortès; mais il n'a pas dédaigné les succès de salon, et souvent la lecture ou même le chant de ses poésies y obtenaient les applaudissements d'une société d'élite. On a de lui deux recueils de vers, *Poésies* et *Doloras* (Tristesses); un poëme épique, *Colomb*, et une sorte de poëme dantesque, en huit journées, qui a pour titre *le Drame universel*. Cette vaste composition, à la fois fantaisiste et philosophico-religieuse, prouve une grande vigueur d'imagination. L'action se passe tout entière dans les régions du surnaturel; plusieurs chants rappellent les cercles de Dante, et, dans quelques parties, la *Divine Épopée* de Soumet; mais certains épisodes dramatiques, certains personnages historiques introduits à propos, la rattachent à la terre et lui donnent un côté humain qui soutient l'intérêt. On s'accorde à louer, chez Campoamor, la variété, la douceur de l'imagination, jointe à la sobriété, à la concision, au naturel; il a plus de nerf dans le style que de nombre et de richesse dans l'harmonie; sa marche est mesurée, savante, et sa composition bien étudiée.

Ventura de la Véga (1807-1865) a compté de nombreux succès dans la poésie et au théâtre. Né à Buenos-Ayres, où son père occupait un poste administratif, il fit ses études à Madrid, et fut bientôt entraîné dans le mouvement litté-

raire, en compagnie de Larra et d'Espronceda. Il fit partie de l'Académie du Myrte, fondée en 1823, et fut compromis avec ses camarades dans les tendances libérales de la société *Numantine*, où Ferdinand VII vit un nid de conspirateurs. Grâce à de hautes protections, il put éviter l'exil, et préféra dès lors les faveurs du pouvoir aux dangers d'une opposition compromettante. Les honneurs ne lui firent pas défaut : il devint académicien, directeur du Conservatoire de musique, chambellan de la reine et professeur de littérature auprès des princesses qui furent la reine Isabelle et la duchesse de Montpensier. Ventura de la Véga a fait beaucoup de vers dont la facture est aisée, correcte, élégante, de bon goût; ce sont des sonnets, des satires, des odes dont plusieurs célèbrent des personnages ou des événements contemporains. Au théâtre, il a montré une habileté non moins grande, en adaptant au goût espagnol une foule de pièces françaises; il obtenait ainsi des succès faciles, aux dépens de sa propre originalité. Il avait pourtant une valeur personnelle, qu'il savait au besoin mettre en usage, et il en a fait preuve dans sa comédie de mœurs *l'Homme du monde*, qui est fort bien conduite, d'un intérêt soutenu.

Il nous est difficile, comme on le voit, d'étudier tous ces auteurs en suivant l'ordre des genres, car presque tous en ont cultivé plusieurs; force nous est de les classer d'après le côté dominant de leurs œuvres. José Amador de los Rios débuta par la poésie; il s'adonna ensuite à la critique littéraire, où nous le retrouverons. Mais il faut donner la place qui lui convient à un charmant poëte, don Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, qui a su concilier l'inspiration poétique avec ses fonctions de commandant d'artillerie. Chez lui, l'épée n'a pas fait tort à la lyre, car

ses chants sont l'expression d'une âme élevée, noblement émue, quand il célèbre la religion, la famille, la patrie et les arts. Quoi de plus touchant, de plus gracieux que cette pièce charmante adressée à son fils, âgé de deux ans, et que nous voudrions reproduire tout entière!

« Mon fils, doux enchantement, délice de mon existence, trésor et gloire de ta mère, gage de chastes amours;

« Comme ton candide sourire, miroir d'innocence, de cette innocence que Dieu ne donne qu'aux petits enfants;

« Comme tes pas encore incertains, comme tes paroles qui commencent à laisser voir que déjà tu retiens et observes;

« Comme ce regard de tes yeux brillants où l'on voit poindre et se développer le vif rayon de l'intelligence,

« Flattent mon cœur, s'emparent de ma tendresse, et m'aident à mieux comprendre toute celle que je dois à mes parents!

« Quelle plus charmante mélodie que celle qui me ravit, quand le nom de ta mère et le mien commencent à se laisser entendre!

« Quelle joie est comparable à celle qui envahit tout mon être, et me ferait dédaigner la faveur du plus grand roi,

« Lorsque prenant entre mes mains ton front blanc et paisible, que jamais le mal n'oserait effleurer de sa trace impure,

« J'y imprime mes lèvres, et que, dans l'amoureux élan de ta douce tendresse, tu balbuties de caressantes paroles!..... »

Don José Gonzalès de Tajeda a composé, sous le titre de *Poésies anacréontiques à la dernière mode*, un recueil de petites pièces satiriques, dans le goût picaresque, qui sont remplies de traits ingénieux, délicats, et d'une vive origi-

nalité. Elles sont dirigées contre les mœurs contemporaines, et semées de piquants contrastes qui leur donnent de l'attrait.

Don Miguel-Augustin Principe (1811-1863), avocat, professeur, bibliothécaire à Madrid, débuta par un drame, le *Comte Julien*, qui eut du succès, quoique l'intrigue en soit trop compliquée. Il se tourna ensuite vers la fable, et en fit son domaine de prédilection, en l'appropriant aux mœurs et aux idées modernes, comme l'a fait en France M. Viennet. La morale en est saine, élevée, les sentiments honnêtes, et la tournure généralement ingénieuse et agréable.

Don José Selgas est un des derniers venus dans le cénacle poétique de Madrid, où il fut produit avec toute la pompe officielle des protections aristocratiques. On fit grand bruit autour de son premier recueil poétique, le *Printemps et l'Été*, assez gracieux de style, mais où le fond est sacrifié à la forme. Il eut vite épuisé cette veine peu féconde, et il demanda d'autres succès au roman, aux productions légères et humoristiques, par lesquelles il parvint à fixer l'attention publique.

Grâce à leur imagination vive, à leur langue harmonieuse et musicale, les Espagnols deviennent facilement poëtes; les vers foisonnent dans la Péninsule, et l'on aurait fort à faire pour relever et mentionner tous les noms, toutes les œuvres qui prétendent à la renommée. Il nous suffira d'indiquer Manuel Palacio, poëte satirique, aimable et spirituel, mais trop porté au scepticisme; — Romero Larrañega, qui se plaît dans les langueurs de la mélancolie; — Enrique Gil et Pellegrin.

Nous avons vu que le théâtre avait toujours été la passion dominante du peuple espagnol. Aucune nation n'a produit un plus grand nombre de pièces; on peut même dire que

trop e fécondité a nui chez elle à la perfection de l'art dramatique. « Plus on étudie l'antique scène espagnole, dit un critique, plus s'enracine dans l'esprit l'opinion qu'il n'y a pas de caractère possible, ni de situation théâtrale qui n'aient été devinés par nos admirables poëtes dramatiques des seizième et dix-sèptième siècles..... Le théâtre espagnol est une inépuisable carrière où se trouvent accumulés avec une profusion incroyable tous les éléments que le talent peut mettre en œuvre. »

Après une longue éclipse, le théâtre espagnol a repris de nos jours une activité nouvelle sous l'influence des idées romantiques que notre siècle a vues éclore chez les peuples du nord de l'Europe. Gil y Zarate (1793-1861), qui avait fait sa première éducation en France, et y avait même oublié sa langue maternelle, débuta par des pièces classiques, *Don Pedro de Portugal*, *Blanche de Bourbon*, et quelques comédies qui commencèrent sa réputation; mais il se montra surtout original en abordant le drame romantique. Son début dans ce genre est *Charles II l'Ensorcelé* (1836), pièce historique qui fit époque, et qui paraît inspirée par les drames de V. Hugo : les caractères y sont peints avec vigueur, de même que le jeu des passions. Encouragé par le succès, Gil y Zarate demanda à l'histoire de nouveaux sujets d'inspiration, et donna successivement à la scène *Rosmunda*, *Alvaro de Luna*, *Masaniello*, *Guzman le Brave*, qui compte parmi les meilleures de ses pièces, *Mathilde*, *Guillaume Tell*, *Gonzalve de Cordoue*, *Charles-Quint*, etc. Cet écrivain a de plus enseigné les belles-lettres, et composé un *Manuel de littérature* fort estimé.

Hartzembuch (1806), Allemand d'origine, travaillait d'abord avec son père aux sculptures décoratives du théâtre de Madrid; l'Espagne devint sa patrie, et bientôt

il put rivaliser avec les meilleurs écrivains dramatiques de ce pays. Ses *Amants de Téruel* lui acquirent du premier coup la célébrité, tant il sut mettre de force et de couleur dans la peinture des passions. Il ne put se soutenir longtemps à cette hauteur; il s'adonna aux pièces de cape et d'épée, puis à la féerie dramatique, et perdit enfin la faveur publique. Il s'en consola par la critique et l'érudition, où il porta les qualités propres au génie allemand, l'exactitude, la patience des recherches, la solidité du travail; ses éditions annotées de *Tirso de Molina* et d'*Alarcon* sont un véritable service rendu aux lettres espagnoles.

Breton de los Herreros (1800-1871) s'est adonné à la comédie, et représente ce genre avec une gloire sans rivale : c'est le Scribe de l'Espagne. On sent que notre théâtre lui est familier, car il en reproduit le caractère, l'esprit, les grâces légères, et même les défauts. Souvent il prend nos pièces, et les arrange à l'espagnole, mais sans les transformer complétement; la couleur perce sous le travestissement. Le comique de Herreros est vif, léger, aimable et de bon goût, mais sans profondeur. Il saisit bien les travers de l'époque, les ridicules du jour; il raille agréablement; il plaît et amuse, et le public fait toujours fête à son auteur favori. De ses soixante pièces, il faut surtout citer *la Marcela,* une des meilleures, *Una de Tantas, El tercero en la discordia, Un quarto de hora.*

Tomas Rodriguez Rubi (1817) a partagé avec Breton de los Herreros la faveur du public madrilène dans le genre comique. Il visa même plus haut que ce dernier, en s'attachant à peindre les mœurs de la haute société, les intrigues et les ridicules des courtisans du pouvoir, tout ce jeu de rivalités, de prétentions et de passions avides qui environnent la cour. Il a fait sur ce thème un peu monotone

de nombreuses pièces dont la plupart n'ont eu qu'un succès éphémère, et ne compteront pas beaucoup pour la postérité. Il faut à la comédie, pour être durable, la peinture générale des caractères et l'étude approfondie du cœur humain. Rubi tient pourtant une place honorable dans la comédie espagnole, et quelques-unes de ses pièces, comme par exemple l'*Art de faire fortune, Bandera negra, Rueda de la Fortuna*, comptent parmi les bonnes pièces du répertoire comique. Les lettres, en Espagne, sont généralement un marchepied pour les honneurs et les fonctions publiques : c'est à ce titre que Rubí devint ministre de l'instruction publique.

Garcia Gutierrez (1815) arriva du premier coup à la renommée par son beau drame *el Trovador,* qui a servi ensuite de thème au chef-d'œuvre musical de Verdi. Grâce au succès éclatant de cette pièce, le jeune écrivain, jusque-là pauvre et inconnu, put se racheter de la conscription, où il venait de tirer le numéro 1, et se livrer à sa vocation dramatique. Parmi ses autres pièces, généralement applaudies, on peut citer : le *Page,* le *Roi Monje, Magdalena, Simon Boccanegra.* Mais son coup d'essai reste encore son coup de maître. En 1843, il a quitté l'Espagne pour se fixer en Amérique.

Les excès du romantisme amenèrent, en Espagne comme en France, un retour vers les traditions classiques; c'est ainsi que Tamayo y Baus s'attacha, comme Ponsard, à traiter le sujet si souvent mis en scène de *Virginie,* victime du tribun Appius Claudius. C'est une œuvre de mérite, composée avec beaucoup d'art, de sobriété et de conscience; mais c'est plutôt une pièce académique que véritablement inspirée, et le courant des idées modernes n'est guère favorable à ce genre de résurrection. Aussi, dans

une autre pièce, *la Rica Hembra*, composée en collaboration avec Guerra y Orbe, M. Tamayo parut renoncer à son premier genre, en faisant un drame historique et national; cette pièce est plus vivante que la première, d'un intérêt plus réel et plus saisissant. M. Guerra y Orbe avait déjà donné au théâtre deux autres drames : la *Fille de Cervantes* et *Alonzo Cano*.

Il faut rattacher aussi à la réaction classique la tragédie en quatre actes d'*Alonzo Munio*, par mademoiselle Gertrudis Gomez de Avellaneda (1816). Cette pièce chevaleresque plut au public, tant par son caractère national que par la noblesse des pensées et la vigueur du style. Mais il eût fallu plus de puissance de conception, plus de vivacité d'intérêt pour amener le triomphe de cette résurrection classique. Après avoir fait deux autres tragédies, le *Prince de Viana* et *Saül*, qui passèrent inaperçues, mademoiselle Avellaneda, qui avait débuté par des romans et d'assez belles poésies lyriques, revint au genre plus facile des récits romanesques, où les lecteurs ne lui font pas défaut.

Adelardo Lopez de Ayala n'est pas seulement connu en Espagne par ses succès au théâtre; il a pris une part active aux événements politiques des dernières années; il s'associa aux républicains et aux progressistes pour précipiter du trône la reine Isabelle, devint ministre d'outre-mer, resta à l'écart sous le gouvernement éphémère d'Amédée, mais reprit son ascendant politique et ses fonctions ministérielles à l'avénement d'Alphonse XII. L'Espagne est le pays des surprises et des revirements inattendus; mais la France serait malvenue à lui jeter la première pierre. Nous n'avons à parler ici que de l'écrivain, et, à ce titre, Ayala tient une place honorable; ses succès au théâtre

n'ont guère été contestés. La meilleure et la plus applaudie de ses pièces est le *Tant pour cent,* qui s'attaque à cette maladie morale de l'agiotage, dont l'Espagne a ressenti les effets comme le reste de l'Europe; c'est une comédie en trois actes et en vers qui flagellait avec verve et à-propos une actualité des mœurs publiques, en faisant appel aux sentiments de loyauté et d'honneur. Les applaudissements du public prouvèrent que l'auteur avait frappé juste. Citons encore deux autres bonnes pièces de cet écrivain : l'*Homme d'État* et le *Toit de verre.*

Arrivés aux limites de l'époque contemporaine, force nous est de borner notre étude aux noms des écrivains les plus en vue, et de négliger ceux qui n'ont pas encore donné toute la mesure de leurs forces. Parmi les pièces assez nombreuses d'Eguilaz (1833-1873), il en est une, la *Croix du mariage,* qui mérite la vogue dont elle jouit encore; les sentiments en sont vrais, sincères et peints avec une grande délicatesse de touche. — Narcisso Serra, dans sa courte carrière, que termina une longue et douloureuse maladie, a composé plusieurs comédies fort agréables et semées de bons traits d'esprit. — Olona s'est borné à un très-petit nombre de pièces, où l'on admire un art habile dans la conduite de l'intrigue. — José-Maria Diaz s'est essayé à la fois dans la tragédie classique et dans le drame. — Enfin, Eusebio Asquerino n'a pas craint de faire, au nom de la morale et du devoir, la leçon aux fonctionnaires publics dans *Un véritable homme de bien, Espagnol avant tout,* les *Deux Tribuns.*

CHAPITRE XIII.

Dix-neuvième siècle (suite). — L'histoire : Modesto Lafuente. — Pidal. — Marquis de Miraflorès. — Ferrer del Rio. — Miguel d'Alcantara. — La critique. — Travaux des érudits étrangers : Bouterweck, Herder, Heine, Ampère, Viardot, Damas-Hinard, Philarète Chasles, Ticknor. — Amador de los Rios. — L'éloquence : Donoso Cortès. — Olozaga. — Rosas. — Castelar. — Philosophie : Ramon Marti. — Balmès. — Sagra. — Tapia. — Sanz del Rio. — Le roman : Escosura. — Selgas. — Mademoiselle de Avellaneda. — Castelar. — Trueba. — Fernan Caballero. — Escrich. — Fernandez y Gonzalez. — Becquer. — Nombela. — Madame Pilar del Marco. — Antonio de Alarcon. — Conclusion.

L'Espagne a trouvé son historien national dans Modesto Lafuente. Il a consacré vingt années d'un labeur assidu à élever un monument à la gloire de son pays, l'*Histoire générale d'Espagne*, en vingt-huit volumes. C'est une œuvre complète, d'une solide érudition ; elle contient, dans un vaste ensemble, toutes les annales historiques du pays, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque moderne. On ne saurait trop louer, dans cette œuvre remarquable, la sage ordonnance de la composition, la fermeté de jugement, la hauteur de vues, l'exactitude, la netteté que l'écrivain a su déployer. Patriote sincère, Lafuente n'est pas aveuglé par l'amour-propre national ; il connaît les côtés faibles de son pays, et il lui dit la vérité avec une franchise aussi ferme que courageuse. Pour donner une idée de l'esprit qui a présidé à la rédaction de cette œuvre magistrale, nous citerons le passage suivant, tiré du discours préliminaire :

« L'humanité vit, la société marche; les peuples éprouvent des changements et des vicissitudes; les individus agissent. De qui reçoivent-ils l'impulsion? Est-ce de la fatalité?..... Dans l'hypothèse même où les livres saints ne nous auraient pas révélé cette Providence, qui dirige l'univers dans sa marche majestueuse à travers les immensités du temps et de l'espace, l'histoire, mieux que toute chose, peut nous la manifester. C'est elle qui nous enseigne à la reconnaître dans l'enchaînement des faits au milieu desquels le genre humain marche vers la fin que lui a destinée Celui qui lui a donné la première impulsion, et qui le guide dans sa carrière. En supposant que l'ordre providentiel fût aussi inexplicable que le fatalisme, nous le préférerions pour les seules consolations que la sainteté de ses fins verse dans le cœur de l'homme. Celui qui traça les orbites aux planètes ne pouvait laisser l'humanité livrée à une aveugle impulsion. Nous croyons donc à l'ordre providentiel. »

Moins développée que la précédente, l'*Histoire d'Espagne* de don Antonio Covanillès n'en est pas moins remarquable par la dignité de l'esprit qui l'anime, la fermeté du jugement, la précision du récit, qui est clair, rapide, éloquent et ingénieux. Le caractère religieux et monarchique de cet ouvrage est bien en harmonie avec le passé historique de l'Espagne.

Don Pedro José Pidal était doué de toutes les qualités qui constituent l'historien, et il en a fait preuve dans son *Histoire du soulèvement de l'Aragon;* mais la politique et les affaires ont absorbé une grande partie de son existence. Président du Congrès en 1833, plusieurs fois ministre sous Isabelle, il fut toujours un des membres les plus influents

du parti modéré et conservateur. C'est à lui qu'est due la réforme des universités espagnoles.

C'est aussi au parti modéré qu'appartient le marquis de Miraflorès, et, comme Pidal, il a passé par les grandes charges publiques en y laissant un nom respecté. Ambassadeur, ministre, sénateur, il s'est surtout attaché, dans ses divers ouvrages historiques, à retracer les événements contemporains, particulièrement ceux auxquels il a pris une part active. Dans son premier travail, qui a pour titre : *Essais historico-critiques* (1834), il a raconté les événements accomplis en Espagne de 1820 à 1823, et il l'a complété par deux autres volumes contenant tous les documents relatifs à la période antérieure, de 1810 à 1823; ces matériaux seront fort utiles aux futurs historiens. Dans un autre ouvrage publié en 1843, *Mémoires pour écrire l'histoire contemporaine des sept premières années du règne d'Isabelle II,* le marquis de Miraflorès a fait en quelque sorte l'exposé officiel, un peu trop superficiel, des événements de la régence où il joua un des principaux rôles. Enfin, il a concentré la substance de ces premiers écrits dans un volume d'un eclarté attrayante : *Résumé historique et critique de la participation des partis dans les événements politiques de l'Espagne pendant le dix-neuvième siècle.*

Les amateurs d'études historiques pourront aussi consulter avec fruit les travaux divers de M. Ferrer del Rio, écrits avec élégance et facilité, mais trop à la hâte pour qu'on puisse les louer sans restriction. Le meilleur est, sans contredit, le *Règne de Charles III,* après lquel on peut citer l'*Examen critique du règne de Pierre de Castille* et la *Galerie de la littérature espagnole.* Nous mentionnerons pour finir l'*Histoire de Grenade* de don Miguel d'Alcantara, récit animé où circule un souffle poétique, et l'*Histoire de la civilisation*

espagnole par Eugenio Tapia, qui marche avec honneur sur les traces de M. Guizot, de concert avec Emilio Castelar, professeur à l'université de Madrid.

La critique littéraire, si voisine de l'histoire, puisqu'elle l'éclaire et la complète, a trouvé un digne interprète en M. Amador de los Rios (1818). Chose singulière, depuis le commencement de notre siècle, l'Espagne laissait aux étrangers le soin d'étudier ses grandes époques littéraires et d'en révéler à l'Europe les richesses oubliées ou délaissées par elle-même. C'est à l'érudition allemande, toujours active et féconde, que sont dus les premiers travaux sur la littérature espagnole.

Bouterweck tout d'abord consacra deux volumes à l'histoire littéraire de ce pays. Puis vint A. Schlegel, grand admirateur de Calderon, dont il traduisit les œuvres. Herder et Heine firent ressortir les beautés originales des romances espagnoles. Schack fit l'*Histoire du théâtre espagnol,* pleine de détails exacts et curieux. Sismondi, dans sa *Littérature du midi de l'Europe,* suivit l'impulsion donnée par l'Allemagne, et fit connaître à la France les richesses trop ignorées de la Péninsule. Nous avons eu depuis les travaux divers d'Ampère, de Viardot, de Damas-Hinard, de Philarète Chasles, etc. L'Espagne nous apparaissait dans toute la puissance originale de ses œuvres littéraires. Enfin, c'est un Américain de Boston, M. Ticknor, qui a fait sur cette matière l'œuvre la plus complète et la plus exacte; son *Histoire de la littérature espagnole,* fruit de recherches laborieuses et patientes, a le mérite d'une scrupuleuse exactitude, jointe à un plan bien combiné, à une grande abondance de détails.

Stimulée par tant de travaux exotiques, l'Espagne finit

par se mettre à l'œuvre, et se rechercher elle-même dans les œuvres de son génie. De là, l'immense travail entrepris par M. Amador de los Rios. Son *Histoire critique de la littérature espagnole,* dont il a déjà paru six volumes, remonte aux origines antiques, et montre le développement du génie national à travers les siècles dans ses éléments variés et complexes. Le plan de l'auteur est tellement large, sa science tellement profonde, surabondante, qu'on se demande s'il pourra jamais mener à bonne fin cette vaste entreprise. Pourra-t-il faire pour l'Espagne, à lui seul, ce que les bénédictins ont mis des siècles à faire pour l'histoire littéraire de la France? Ne pouvant rien présumer de l'avenir de l'œuvre, rendons au moins hommage au courage du savant écrivain qui consacre sa vie à un si utile travail. M. Amador de los Rios est professeur à l'université de Madrid et doyen de la Faculté des lettres.

Depuis que le gouvernement constitutionnel a prévalu en Espagne, la tribune a vu paraître des orateurs éminents, les uns combattant pour une idée, pour un parti, les autres se faisant les champions des grands principes sur lesquels reposent la société et l'ordre public. Nous devons ranger parmi ces derniers un homme de convictions ardentes, d'un talent supérieur, d'une rare élévation de pensée et de doctrine : nous voulons parler de Donoso Cortès, marquis de Valdegamas (1809-1853). Avocat et professeur à l'Athénée, il fut porté à la Chambre, devint partisan chaleureux de la reine Marie-Christine, dont il fut le secrétaire particulier, et resta en grande faveur auprès d'Isabelle. Ses tendances étaient d'abord toutes libérales; mais au retour d'une ambassade à Berlin, ses idées parurent entièrement transformées dans le sens de l'auto-

rité religieuse et monarchique. Rallié aux doctrines de Joseph de Maistre et de Bonald, il les soutint avec une rare vigueur de logique et d'éloquence, faisant à la Révolution une guerre implacable, montrant les plaies vives dont souffre la société moderne, ses passions, ses erreurs, ses contradictions, et le courant fatal qui l'entraîne aux abîmes. On ne peut s'empêcher de suivre avec une vive curiosité et un intérêt ému le développement énergique de cette pensée, de cette conviction ardente, de cette vigoureuse déduction logique dans les divers ouvrages de ce noble écrivain, de ce champion résolu de la foi catholique, dans ses *Discours*, ses *Lettres*, ses *Essais*, ses articles de journaux, ses *Considérations sur la diplomatie*, ses *Leçons de droit politique*, ses *Principes constitutionnels*. C'est partout une recherche sincère de la vérité, un besoin de généraliser les idées, d'en tirer des déductions logiques, un dogmatisme aussi ingénieux qu'éloquent. Ce grand esprit fait de généreux efforts pour arriver à la certitude, pour résoudre les grands problèmes qui intéressent le présent et l'avenir des nations. Il cherche dans quelle mesure la liberté peut se concilier avec l'autorité; il remonte à la loi mystérieuse et supérieure de leur développement dans la philosophie et l'histoire. Il veut se rendre compte du degré où la raison humaine peut exercer ses droits et sa puissance en dirigeant ses propres destinées, et de l'action que la Providence exerce concurremment avec elle; il se demande quel est le sens de cette action supérieure, et à quels signes on peut la reconnaître. La foi religieuse lui sert de guide pour résoudre ces difficiles problèmes, et sa conclusion est tout en faveur de cette suprême autorité que possède seul le catholicisme comme base de certitude et foyer de toute lumière, car la raison seule n'aboutit

qu'aux ténèbres et aux aberrations. Ce qui l'a surtout frappé en Allemagne, c'est cette débauche du rationalisme, *qui se sépare de Dieu, nie Dieu et se fait Dieu*. Dans son *Essai sur Pie IX*, publié en 1847, Donoso Cortès démontre victorieusement la supériorité de l'enseignement catholique et de ses dogmes au point de vue de la civilisation en général et de l'avenir du monde. Il prévoit, avec un sens prophétique, les fatales conséquences des doctrines révolutionnaires, tout en montrant, dans la foi catholique, le seul et unique remède à cette fièvre qui agite le corps social. « C'est le catholicisme, dit-il, qui est le remède radical contre le socialisme, parce que le catholicisme est l'unique doctrine qui en soit la contradiction absolue. » Paroles d'une vérité profonde et qu'on ne saurait trop méditer! L'antagonisme des deux doctrines ne fait que s'accuser chaque jour davantage; l'Église, dans la sublime sérénité de son droit supérieur et divin, affirme son autorité dogmatique infaillible, tandis que le socialisme révolutionnaire dirige contre elle tous ses efforts, tous ses coups, sentant bien que, sans la défaite de l'ennemi, il n'arrivera jamais au triomphe de sa doctrine.

Donoso Cortès mourut à Paris, où il était ambassadeur d'Espagne. Ses *Lettres de Paris* sont curieuses à lire; on y trouve des aperçus neufs et saisissants, des pages éloquentes, des jugements pleins de justesse et de fermeté, fruit de ses observations et de ses méditations. Il faut aussi rappeler son *Discours sur la poésie biblique*, prononcé à l'Académie espagnole : il y peint en magnifique langage les splendeurs de l'inspiration divine reflétée par les pages du livre saint.

Si Donoso Cortès était découragé en voyant le mal profond dont sont atteintes les sociétés modernes; s'il prédi-

sait que les excès de la révolution sociale nous ramèneraient à la barbarie, et que l'Europe, en rejetant le joug bienfaisant de la foi religieuse, se préparait le joug de l'esclavage[1], que ne dirait-il pas de nos jours, en voyant l'ébranlement produit par l'audace toujours croissante des théories antisociales! Quelle ne serait pas aussi sa douleur de patriote et de chrétien en contemplant les ruines accumulées sur la malheureuse Espagne par la lutte des partis, l'ambition des chefs, l'oubli trop général des principes de désintéressement et d'honneur!

Nous ne pouvons nous étendre longuement sur les orateurs de la tribune espagnole, car il faudrait pour cela faire une excursion assez étendue dans l'histoire des intrigues de cabinet et de la politique, qui n'est pas de notre domaine. Salustiano de Olozaga, chef du ministère à l'avénement d'Isabelle, puis disgracié, exilé, était doué d'une véritable puissance oratoire; son plus éloquent discours est, sans contredit, celui qu'il prononça lors de sa chute du ministère, lorsqu'il fut accusé d'avoir employé la violence pour obtenir de la jeune reine la signature du décret qui dissolvait les Cortès. Il avait pour adversaire dans ce débat solennel le chef du parti modéré, Gonzalès Bravo, homme énergique, passionné, éloquent, qui était arrivé aux honneurs par le journalisme, et poursuivait ses vues ambitieuses. A côté de lui, et dans son propre parti, Olozaga trouva un adversaire redoutable dans Antonio de los Rios y Rosas (1812), qui ne lui était pas inférieur par le talent, et le dépassait en indépendance, en noblesse de caractère; sa parole abondante, claire, variée, entraînante, obtenait une grande autorité dans les Assem-

[1] *Essai sur le catholicisme, le libéralisme et le socialisme.* 1851.

blées; la conviction et la passion lui donnaient parfois des éclairs de génie.

M. Emilio Castelar est l'orateur le plus en vue du parti démocratique; il contribua fortement à l'établissement de cette république éphémère et malheureuse inaugurée en 1868, qui lâcha la bride aux passions démagogiques, et sombra honteusement sous le coup de main du général Pavia. Romancier, journaliste, professeur à l'Athénée de Madrid[1], Castelar a beaucoup écrit dans divers genres. On l'a souvent comparé à Lamartine, et il lui ressemble, en effet, sous plus d'un rapport : instinct poétique, sentimentalité délicate, rêveries humanitaires, ambition politique, éloquence abondante, imagée, facile, et avec cela absence de vues positives et pratiques. Il restera de Castelar quelques bons travaux littéraires, qui feront peut-être oublier ses erreurs, ses illusions de démagogue; ce sont des *Portraits*, des *Mélanges*, une *Vie de lord Byron* et ses *Souvenirs d'Italie*.

Un mot seulement sur la philosophie, et l'état de son enseignement en Espagne. Il n'y faut pas chercher cette puissance d'abstraction, cette hardiesse de systèmes dont l'Allemagne a la spécialité, non plus que ces brillantes études, parfois téméraires, dues à la plume des écrivains anglais et français. Chaque peuple a son génie propre, son état psychologique et moral, dont les tendances se reflètent instinctivement dans l'étude de la philosophie. L'Espagne est trop fortement imprégnée de la foi catholique pour pouvoir passer facilement au rationalisme que certains professeurs voudraient lui inculquer; elle est croyante,

[1] Ses leçons ont été publiées en quatre volumes, sous ce titre : *De la civilisation dans les premiers siècles du christianisme.*

mystique, spiritualiste jusque dans ses profondeurs : elle est inaccessible au doute et à la négation. Ces froides théories ne peuvent être comprises d'une nation généreuse, active, enthousiaste, qui sent vivement, et tourne vers le ciel toutes ses aspirations idéales.

L'école écossaise, qui prend pour base le sens commun et la conscience, fut représentée à Barcelone par Ramon Marti, auteur d'une *Philosophie élémentaire,* où il suivait d'assez près la méthode psychologique de V. Cousin. Mais cette école eut peu d'influence; elle fut éclipsée par la doctrine plus franchement spiritualiste et religieuse de Balmès.

Jaime Balmès (1810-1848), né à Vich en Catalogne, fut reçu docteur après de fortes études, et professa dans sa ville natale. Prêtre austère et zélé, travailleur infatigable, logicien vigoureux, il ne craignait pas de mettre la science aux prises avec la foi, pour montrer sur quelles bases elles peuvent s'entendre en se complétant l'une par l'autre. Ce grand esprit, ce penseur profond se préoccupait beaucoup de la situation politique de l'Espagne, des tendances anarchiques qui menaçaient son avenir; il voulait concilier l'esprit moderne avec la foi religieuse et monarchique : point de progrès, point de vraie civilisation en dehors de l'esprit chrétien. Quand on le comparait à Lamennais, qui avait rompu avec l'Église en reniant son chef et ses doctrines, il répondait : « Plutôt qu'un tel malheur, j'espère que Dieu m'enverra une mort précoce. » Il voulait bien la liberté, mais soumise à une autorité tutélaire sans laquelle tout frein est rompu, en politique comme en morale. Sa *Philosophie fondamentale* et son *Criterium* sont l'expression de cette pensée, aussi ardente que convaincue : il prend pour guide saint Thomas, mais en appropriant sa doctrine

aux besoins du siècle actuel. Il a noblement défendu la cause religieuse dans ses *Lettres à un sceptique* et le *Protestantisme comparé au catholicisme,* ainsi que dans une *Esquisse sur Pie IX,* ouvrages aussi fortement pensés que bien écrits.

Un professeur de l'université de Madrid, Julian Sanz del Rio, a essayé de répandre parmi ses disciples quelques-uns des principes de la philosophie allemande. Il ne prit point pour type le panthéisme nuageux et absolu de Hégel, qui eût choqué trop fortement ses auditeurs, mais il s'attacha à un des disciples de ce philosophe, à Krause, qui a conservé une morale austère, où il fait une place convenable à la liberté humaine, au spiritualisme chrétien. Cet enseignement a eu quelque succès, grâce à l'estime dont le professeur était entouré.

Don Ramon de la Sagra (1798) est moins un savant qu'un économiste; mais dans cette science, il tient en Espagne la première place par ses nombreux et consciencieux travaux. Après avoir incliné au socialisme dans le sens de Proudhon, il quitta ce terrain brûlant, ces théories compromettantes pour revenir à une science moins entachée de rêverie. Il a fait de nombreux travaux sur l'île de Cuba, et sa dernière publication, fort importante, est une *Histoire physique, économique, politique, intellectuelle et morale de l'île de Cuba.*

Don Eugenio de Tapia (1785) aurait pu figurer parmi les poëtes, mais ses *Essais satiriques* et ses poésies diverses, dans le genre classique, ont moins de valeur que son *Histoire de la civilisation espagnole;* cet ouvrage unit à une science sérieuse des aperçus neufs, ingénieux, présentés sous une forme vive et agréable.

Il nous reste à parler du roman contemporain en Es-

pagne. Là, comme ailleurs, il a pris un grand développement et trouvé de nombreux lecteurs. La patrie de Don Quichotte n'est-elle pas le pays des rêves et des merveilles ? Ne touche-t-elle pas à l'Orient et aux *Mille et une Nuits* par les souvenirs arabes ? La vie nationale n'a-t-elle pas été pendant des siècles un roman et un drame ? Ces deux genres, qui se touchent de si près, forment la richesse principale de son fonds littéraire : en les cultivant aujourd'hui, elle ne fait que répondre à son instinct naturel, aux besoins de son imagination vive et exaltée.

Il ne peut entrer dans notre plan de faire une longue étude des romanciers. Quelques pages suffiront pour indiquer la tendance du genre, qui, depuis Walter Scott, a souvent demandé son inspiration à l'histoire. Escosura (1807) donna l'exemple par son *Comte de Candespina.* Larra (1809-1837), qui avait débuté avec éclat en 1832 par les *Lettres du pauvre parleur,* satires en prose pleines de passion et d'audace, écrivit ensuite un récit d'un vif intérêt : *le Page de don Enrique le Dolent,* qui servit de base à son drame de *Macias.* Ce jeune écrivain, que l'âge n'a pu mûrir, finit ses jours par un suicide dans un moment d'égarement et de désespoir. C'est plutôt un pamphlétaire qu'un romancier. Il eut également réussi comme critique, car ses essais dans ce genre témoignent d'un jugement ferme et juste; mais il y laissait trop dominer l'ironie. Censeur sévère des vices et des faiblesses de son époque, il ne sut pas s'en garantir lui-même ; sa mort fut le résultat d'une défaillance morale. Il lui manqua ce frein puissant que la religion peut seule opposer à la violence des passions du cœur, comme aux égarements de la pensée.

Nous ne reviendrons pas sur les écrivains déjà cités, qui n'ont fait du roman qu'un accident de leur carrière litté-

raire. Selgas n'a qu'une valeur secondaire dans ses récits, la *Pomme d'or, Dettes de cœur, l'Ange de la garde*, etc. Mademoiselle Gertrudis de Avellaneda débuta dans le roman sous l'influence de George Sand : *Sab* et les *Deux Femmes* se ressentent de la lecture d'*Indiana ;* après son drame de *Munio,* elle revint à son premier genre dans *Espatolino* et *Guatimozin.* Des malheurs domestiques la poussèrent à se retirer dans un couvent; quand elle en sortit, ce fut pour reprendre ses récits romanesques, où l'on remarque *Récarède,* les *Gloires de l'Espagne,* la *Somnambule,* etc.

Les romans de Castelar, *Ernest,* la *Sœur de charité,* appartiennent à sa jeunesse; là comme ailleurs le futur démocrate imitait la manière de Lamartine; il se souvenait de *Geneviève* et du *Tailleur de pierres de Saint-Point.* Mais comme conteur aimable et gracieux, sachant parler à l'imagination et au cœur, la palme revient à un poëte, Antonio de Trueba (1821), l'auteur du *Libro de los Cantarès.* Né en Biscaye, de parents pauvres, il doit sa renommée à un travail obstiné sur les livres autant qu'à un goût naturel qui détermina sa vocation. Il vint à Madrid à quinze ans, entra dans la boutique d'un quincaillier, et la nuit, en cachette, il lisait *Don Quichotte,* les fables de Samaniego, les légendes des saints, tout en rêvant au pays natal où le reportait son cœur avec ses souvenirs. C'est ainsi qu'il devint poëte et conteur. Sa réputation fut bientôt faite, et il fut en grande faveur à la cour d'Isabelle II. On admire surtout ses *Contes couleur de rose,* ses *Contes populaires :* ce sont des nouvelles très-courtes, simples, naïves, charmantes, qui peignent fort bien les mœurs et les paysages de ces belles vallées de la Biscaye où l'auteur avait passé son enfance, et où son âme est restée attachée par le souvenir. Dans ses *Contes de village,* la scène est transportée

en Castille, mais c'est toujours la même grâce, la même fraîcheur. La religion, la famille, les scènes de la nature, les tableaux du village, telles sont les sources où l'auteur puise ses inspirations; peu d'écrivains modernes ont obtenu du public un accueil plus sympathique et une plus franche popularité.

Dans un genre de récits plus élevés, plus complets, mais avec la même portée religieuse et morale, nous trouvons mademoiselle Cécilia Böhl de Faber, sous le pseudonyme de Fernan Caballero. Son père était un négociant allemand établi à Cadix, et qui avait fait lui-même des travaux littéraires sur les romances et les poésies espagnoles. Mademoiselle de Faber obtint par son talent l'accueil le plus favorable dans la haute société; la reine Isabelle l'attira à la cour, et lui demanda son concours pour l'éducation de l'infante. Ses ouvrages sont nombreux, et se distinguent par la délicatesse morale, la grâce du sentiment poétique, l'observation originale. Ce n'est pas que son horizon soit très-large ni très-varié : elle place toujours la scène de ses récits dans cette belle Andalousie, dont elle aime à peindre les riches couleurs, la beauté du ciel, les mœurs nationales, la vie populaire, les traditions, les légendes. Le charme est moins dans la création de l'ensemble, dont la conception est un peu faible, que dans la finesse des détails, la touche gracieuse des nuances, la vivacité spontanée de la narration. Parmi les nombreux romans de cette femme distinguée, nous citerons surtout la *Gaviota*, *Elia*, *Clemencia*, *Pauvre Dolorès*, la *Famille Alvareda*, *Bonheur et chance*, l'*Étoile d'Andalousie*; plusieurs de ces ouvrages ont été traduits en français par M. Germond de Lavigne.

Moins bon écrivain que Fernan Caballero, quoiqu'il

l'emporte par la force d'imagination et la verve, Vincent Perez Escrich improvise plutôt qu'il n'écrit; il ne sait ni contenir ni diriger sa verve; aussi est-il violent, désordonné; il oublie que trop d'émotion fatigue, que trop de longueur ennuie. Quand il arriva à Madrid en 1853, avec un drame dans sa malle et deux piastres dans sa poche, ainsi qu'il le raconte, il faisait des rêves de gloire qu'il a pu réaliser; reste à savoir si cette gloire sera durable. Son bagage littéraire n'est pas mince : trente-trois pièces de théâtre et trente volumes de roman; mais la quantité fait tort à la qualité; mieux valait un petit nombre d'ouvrages, bien pensés, bien écrits, que ces nombreux volumes où souvent l'auteur se répète lui-même.

Manuel Fernandez y Gonzalez a fait, comme l'auteur précédent, des romans et des drames, avec non moins de fécondité et de désinvolture : c'est le Dumas de l'Espagne. Il a, comme notre romancier français, le mouvement, la facilité d'imagination, la rapidité du dialogue, l'entrain du récit, l'art de développer les aventures à grand effet. Il exploite habilement le goût du public espagnol pour les types violents, les caractères ardents et passionnés. Il les prend généralement dans l'histoire nationale, qui fourmille de héros de ce genre, et où les brigands à main armée obtiennent facilement la sympathie du public, pourvu qu'ils revêtent une certaine allure de courage et de grandeur. Quant à la peinture exacte et sérieuse des mœurs, des coutumes, à l'analyse morale des sentiments, à la vérité des peintures, il ne faut pas les demander à Gonzalez : il n'a pas le temps de s'y arrêter, ni souci de s'y astreindre. Ce qu'il cherche, c'est l'émotion, la passion, un intérêt qui subjugue le lecteur superficiel et le tienne en haleine jusqu'au dénoûment.

Gustave-Adolphe Becquer (1836-1870), qu'une mort prématurée a enlevé aux lettres et aux arts, comprenait autrement le devoir et la mission de l'écrivain; il s'y préparait par l'étude, par l'observation et les voyages; de plus, il y mettait toute la sensibilité d'une âme délicate et rêveuse; il partait de la réalité pour viser à l'idéal. Il aimait à parcourir les diverses provinces de l'Espagne, pour y recueillir les traditions et les légendes, ou crayonner sur son album les têtes pittoresques, les costumes, les monuments du passé. Il n'a pas eu le temps de donner la mesure de son talent; un petit nombre de vers, des lettres sur ses voyages, et un recueil de légendes dans le genre des contes d'Hoffmann, voilà ce qui reste de lui; c'est peu, mais cela suffit pour faire regretter qu'il n'ait pu donner davantage.

La liste des romanciers espagnols n'est pas épuisée; mais dans un genre léger et facile, il n'est pas défendu de laisser dans l'ombre ceux qui n'ont qu'un mérite secondaire. Julio Nombela a fait des romans historiques et des nouvelles qui ne manquent pas d'un certain intérêt; mais on y voudrait plus de relief et de nuances. Madame Pilar Sinuès del Marco écrit surtout pour la jeunesse, et aspire à la gloire de madame Cottin. Ce genre froid, un peu suranné, n'offre qu'un médiocre attrait au goût blasé des lecteurs de nos jours.

Pedro Antonio de Alarcon (1833) a un talent plus varié et plus vivace. D'abord journaliste, satirique, partisan déclaré des idées révolutionnaires, il s'engagea dans l'armée, se fit distinguer par des actions d'éclat dans l'expédition du Maroc, et fut chargé officiellement d'en écrire l'histoire. Ainsi parut son *Journal d'un témoin de la guerre d'Afrique*, récit intéressant, pittoresque, auquel le public fit un accueil empressé. L'écrivain se délassa des fatigues

de la guerre par un voyage en Italie, dont il donna le récit sous ce titre : *De Madrid à Naples*. Il composa ensuite ses *Poésies sérieuses et humoristiques*, deux volumes de nouvelles, auxquelles ses souvenirs personnels donnaient un attrait piquant. Ce n'était pas son coup d'essai dans ce genre, car il avait déjà publié auparavant des contes et un roman, le *Final de Norma*. L'âge des illusions était passé : Alarcon revint au principe d'autorité; il entra à la Chambre en 1868, et devint ensuite conseiller d'État, sans renoncer pour cela à ses travaux littéraires. C'est ainsi qu'il a publié récemment *el Sombrero de tres picos* (*le Tricorne*), histoire villageoise fort bien racontée, et *la Alpujarra*, récit historique et humoristique qui se rapporte au soulèvement des Moresques sous le règne de Philippe III. Alarcon est un conteur aimable, facile, d'un esprit fantasque et primesautier; il charme, il intéresse par une alliance heureuse de raison et d'enthousiasme, d'observation et de traits humoristiques.

CONCLUSION.

Après avoir parcouru les annales littéraires d'un peuple, et avoir vécu un instant de sa vie intellectuelle et morale, reflétée par ses œuvres de génie, on voudrait pouvoir percer son avenir, et pressentir, à l'aide du passé, ses destinées futures. Mais la prescience humaine ne va pas si loin, et ne peut empiéter sur le domaine qui n'appartient qu'à Dieu. De telles prévisions seraient téméraires, et les événements pourraient leur infliger un honteux démenti. Le présent seul nous appartient, et peut, avec le passé, nous aider à former un jugement sur les tendances des sociétés.

L'Espagne souffre, depuis un demi-siècle, de ce mal des révolutions que lui a inoculé la France. Est-ce un progrès, une transition vers un avenir meilleur? On voudrait le croire, mais on est effrayé, inquiet, de ce qu'on est convenu d'appeler les libertés modernes. Il se mêle à ce développement social de tels excès, de tels malheurs, des passions si violentes et si perverses, que beaucoup de bons esprits se découragent, maudissent la liberté devenue licence, et se refusent à voir un progrès dans ce qui produit tant de malheurs privés et publics.

Le fait est que l'Espagne, depuis le commencement du siècle, présente le plus désolant spectacle. Après les violences que lui fit subir la France sous Napoléon Ier, elle a été la proie des partis, des ambitions rivales, des coups d'état militaires, des guerres civiles longues et acharnées. On peut dire que la révolution y est en permanence. La déviation du principe d'hérédité dans la succession à la couronne y a été la cause principale de ces agitations et de ces luttes, car l'esprit révolutionnaire n'est qu'à la surface, et l'esprit monarchique reste au fond très-vivace. Ceux qui veulent la pousser hors de ce principe ne comprennent pas qu'on ne peut faire oublier à un peuple d'un seul coup toutes ses traditions, ses habitudes, ses mœurs, ses institutions, en un mot tout son passé historique. Ces changements brusques, violents, contre nature, sont contraires au progrès véritable : ils l'entravent au lieu de le servir. Nous comprenons pour les sociétés humaines les *évolutions*, non les *révolutions*. L'humanité ne peut rester stationnaire, pas plus que l'individu; le mouvement, l'action est le propre de la vie. Mais de même que le développement successif, normal, constitue l'état de santé, et que la maladie, *révolution* organique, tend à détruire l'être vivant,

ainsi, pour une nation, le progrès consiste dans l'*évolution* naturelle de sa force active, sous le rapport matériel, intellectuel, moral et religieux; mais toute secousse trop forte, tout mouvement précipité, toute *révolution* en un mot ne produit que le désordre, altère les forces vitales, jette la perturbation dans le corps social, et fait reculer au lieu de faire avancer. Tout se tient et s'enchaîne dans la vie d'un peuple, l'avenir doit être greffé sur le passé: ainsi, dans le paratonnerre, une solution de continuité, au lieu de préserver l'édifice, détermine l'éclat de la foudre et le pulvérise. À l'appui de ces réflexions, nous pourrions invoquer l'expérience et l'autorité de l'histoire; mais nous laissons au lecteur le soin d'en faire l'application comme d'en tirer les conséquences.

La nation espagnole, si originale, si forte, si vivace, si glorieuse par son histoire et son esprit patriotique, mérite d'exciter toutes nos sympathies. Quel pays a un sol plus riche, plus varié, plus fécond, un ciel plus doux et plus pur, un cadre géographique mieux dessiné et mieux garanti, une population plus intelligente et mieux douée sous tous les rapports? On la dit indolente: mais ce défaut tient à une grande vertu, la sobriété; avec plus de besoins, elle aurait plus d'activité, mais peut-être moins de vertu. On la dit superstitieuse: mais la foi simple, naïve, la foi du charbonnier n'est-elle pas préférable à ce froid rationalisme qui n'a d'autre refuge que la négation? L'ignorance est sans doute un mal, et nous appelons de tous nos vœux la lumière qui la dissipe; mais il n'y a que la mauvaise foi ou un préjugé absurde qui puisse soutenir que la foi religieuse soit incompatible avec la raison; l'une et l'autre doivent aspirer à la vérité, en se prêtant un mutuel appui; et s'il faut que l'une prédomine, le choix ne saurait être

douteux : à la lueur vacillante et confuse qui flotte sur l'âme humaine, il faut préférer la lumière éclatante révélée sur les sommets du Sinaï et du Calvaire. L'Espagne catholique et monarchique peut reprendre la marche de ses grandes destinées, en se mettant au niveau des progrès modernes; l'Espagne incroyante et révolutionnaire tendrait fatalement à la ruine.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE PORTUGAISE

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE PORTUGAISE

CHAPITRE PREMIER.

Formation du royaume de Portugal. — Origine et caractère de la langue. — La poésie sous Alphonse Henriquez, sous Denis et sous Alphonse IV. — Les romances. — Romans chevaleresques : l'*Amadis*. — Conquêtes et découvertes au quinzième siècle. — Macias l'Enamorado. — Développement de la poésie bucolique. — Bernardin Ribeyro : ses pastorales et leur influence. — Christoval Falçam. — Prose. — Le roi Édouard : ses écrits. — La *Chronique des rois*, par Lopez. — Eannez de Azurara et sa *Relation*. — Ruy de Pina : ses *Chroniques*.

Le Portugal est une enclave de l'Espagne ; il correspond à l'ancienne province romaine de Lusitanie, entre le Douro et le Minhó. Ses plus anciens habitants connus furent des Celtes, comme l'attestent plusieurs monuments druidiques conservés jusqu'à nos jours. Il subit, comme l'Espagne, la conquête romaine pendant plus de cinq siècles, puis les invasions germaniques. Les Suèves et les Alains, qui s'y étaient établis, furent dépossédés par les Wisigoths, dont la domination s'étendit bientôt sur toute la Péninsule. La conquête arabe, fruit de la bataille de Xérès (711), livra

aussi aux musulmans la Lusitanie et la Galice. Il fallut aux chrétiens quatre siècles de combats et de luttes sanglantes pour reprendre ce pays aux vainqueurs. Alphonse VI, roi de Léon et de Castille, se voyant menacé par les Almoravides, fit appel au roi de France Philippe Ier; Henri de Bourgogne conduisit les chevaliers français au secours des chrétiens espagnols, et, en récompense de ses services, il reçut du roi Alphonse la main de sa fille, Thérèse, avec le comté de Portugal, situé entre le Tage et le Minho. Sa bravoure affranchit ce pays de la domination musulmane; mais ce fut son fils, Alphonse *le Conquérant* (*el Conquistador*), qui fonda le royaume de Portugal. Vainqueur de cinq rois mores à la bataille d'Ourique (1139), il fut proclamé roi par ses soldats, et ce titre lui fut confirmé par les Cortès de Lamego : le pape Alexandre III sanctionna cette dignité. Les Cortès décidèrent que ni le roi ni ses descendants ne devaient prêter hommage ni payer tribut à aucun prince étranger, sous peine de déchéance. Alphonse s'affermit par de nouvelles conquêtes : il enleva aux Mores Santarem, Lisbonne, Évora, et à sa mort, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, après un règne glorieux de soixante-treize années, il possédait, sauf les Algarves, à peu près le Portugal actuel.

La puissance du Portugal se consolida sous les successeurs d'Alphonse : ce royaume prit une part active à la croisade permanente contre les Mores; il remporta sur les Almohades la victoire de Santarem, et contribua à celle de las Navas de Tolosa, ainsi qu'à celle du Salado. Alphonse III conquit les Algarves, qui donnèrent au royaume ses limites actuelles. La branche masculine de Bourgogne s'étant éteinte avec Ferdinand, elle fut remplacée par la branche d'Avis, dans la personne de Jean Ier,

qui commença une ère nouvelle de prospérité et de grandeur. Renfermée à l'intérieur dans d'étroites limites, la puissance portugaise épancha au dehors son activité et son ardeur de conquêtes. Les côtes d'Afrique lui ouvraient des perspectives sans bornes; elle s'établit à Tanger et à Ceuta; ses navigateurs, dépassant les bornes du monde connu, longèrent les côtes de l'Océan, jusqu'en Guinée, en rapportèrent de l'or, objet de convoitise, et Diaz arriva bientôt au cap des Tempêtes, qui fut doublé par Vasco de Gama (1497). La route des Indes était ouverte, celle du Brésil fut trouvée presque en même temps par Cabral, et à leur suite, Alméida, Albuquerque fondèrent cette vaste domination coloniale qui donna au commerce portugais tant de développement et de richesses. Grandeur demesurée, dangereuse, éphémère, qui déplaça les forces vives de la nation, lui fit négliger ses ressources intérieures, son agriculture, et fut pour elle, comme pour l'Espagne, une source de faiblesse et de rapide décadence.

La langue portugaise a les mêmes origines que la langue espagnole. Nous n'avons donc pas à répéter ce que nous avons dit en parlant de cette dernière. Le latin y a laissé pourtant une plus forte empreinte que dans la langue castillane. « Le portugais, dit Sismondi, est du castillan contracté, mais la contraction a été si forte qu'elle a fait souvent disparaître des mots les sons caractéristiques. D'ailleurs la langue est adoucie, comme le sont le plus souvent les dialectes des côtes, par opposition aux langues rudes et sonores des montagnes. La consonne du milieu des mots est, en général, celle qui demeure retranchée, et cette contraction déroute plus qu'une autre l'étymologie. Ainsi *dolor* devient *dor; celos* devient *ceos; mayor, mor; nello, no; dello, do,* etc. » Cette langue est moins

gutturale que l'espagnol, parce qu'elle subit moins fortement l'influence arabe; le *j* consonne n'est point aspiré et se prononce comme en français; l'*f* prend la place de l'*h* : on dit *fidalgo* au lieu de *hidalgo*. De là, pour les Portugais, une langue plus douce, plus harmonieuse, plus propre à rendre les sentiments tendres et passionnés[1] : elle se rapproche singulièrement de l'idiome provençal. Néanmoins, l'espagnol et le portugais sont deux langues sœurs, et nous verrons plusieurs écrivains se servir simultanément de l'une comme de l'autre.

La langue portugaise ne nous offre aucun monument littéraire avant la fondation de la monarchie. Son premier roi, Alphonse Henriquez, composa, dit-on, quelques poésies, et même un ouvrage en prose sur la *Conquête de Santarem*. On a conservé les *Chansons* de deux poëtes chevaliers, qui vécurent sous son règne, Gonçalo Hermiguez et Egaz de Moniz; de plus, il y a un poëme sur la *Bataille de Salado* par Alphonse Giraldès.

Au treizième siècle, le roi Denis, surnommé *le Laboureur* et *le Père de la patrie,* composa des poésies analogues à celles des troubadours; ce prince encouragea les lettres aussi bien que l'agriculture; il fonda l'Université de Coïmbre et l'ordre des Chevaliers du Christ. Un de ses fils, don Pedro, comte de Barcellos, fut aussi poëte, et laissa un précieux document historique, le *Lignage des hommes*. Ce sont les princes qui donnent l'exemple de la poésie : Alphonse IV, successeur de Denis, fut fidèle à ce culte; mais il déshonora sa mémoire en faisant périr la malheureuse Inès de Castro, épouse de son fils. Ce fils fut don

[1] Ferreira dit que la Muse portugaise « chante avec douceur et doucement soupire ».

Pedro Ier, qui célébra dans une *romance* touchante la princesse qu'il avait aimée, et dont il fit couronner le cadavre après la mort de son père.

Comme l'Espagne, le Portugal a eu ses chants populaires, ses *romances*, auxquelles il ne manque qu'une étude plus attentive de la part de la critique pour leur donner la même célébrité. Le recueil en a été fait au seizième siècle par Garcia de Resende; dans ce *Cancionero* portugais figurent environ trois cents poëtes.

Le Portugal eut aussi la passion des romans chevaleresques, et contribua, au seizième siècle, à la propagation du fameux roman d'*Amadis*. Quelques critiques en ont même attribué l'invention à Vasco de Lobeira, mort en 1403. Mais nous avons vu, dans la littérature espagnole, que ce dernier n'en fut que l'imitateur ou le traducteur. Le sujet de ce roman vint du pays de Galles, pour se propager en France, en Espagne et en Portugal. Il faut arriver au quinzième siècle pour trouver le véritable développement de la littérature portugaise.

Le quinzième siècle est, pour le Portugal, une époque d'activité prodigieuse, de voyages et de découvertes lointaines; il arbore son étendard aux cinq écussons sur les côtes d'Afrique. Maître de Ceuta, Jean Ier eût sans doute conquis les royaumes de Fez et de Maroc, s'il n'en eût été détourné par la marche progressive de ses flottes vers les côtes de Sénégal et de Guinée, d'où elles s'élancèrent jusqu'aux rivages de l'Inde. Pourtant, si la nation avait l'humeur chevaleresque et aventureuse, sa poésie inclinait aux sentiments tendres, à la rêverie langoureuse ou à la pastorale.

Le principal représentant de cette poésie passionnée est un brave chevalier nommé Macias l'*Enamorado* (l'Amou-

reux). Après s'être distingué dans les combats contre les Mores, il s'attacha au marquis de Villena, gouverneur d'Aragon et de Castille; mais celui-ci, s'étant aperçu qu'il adressait ses hommages à une dame de sa cour, le fit mettre en prison à Jaën. Macias n'en continua pas moins de chanter la dame de ses pensées; mais le mari, nommé Porcuña, ayant trouvé une de ces chansons, courut à la prison, armé d'une javeline, et tua le malheureux poëte à travers les barreaux. Les poésies de Macias sont presque toutes perdues; pourtant elles eurent un grand succès, car elles produisirent une foule d'imitateurs, dont les chants avaient été recueillis dans les *Cancioneri* sous le règne de Jean II; les critiques modernes n'ont pu encore les retrouver. Ces chants étaient écrits en dialecte galicien, langue très-rapprochée du portugais, et les poëtes castillans adoptaient eux-mêmes la langue et le mètre galiciens dans leurs chansons d'amour, qui avaient une grande analogie avec celles des troubadours provençaux : cette langue était donc comme le trait d'union entre la poésie portugaise et celle de l'Espagne.

Mais c'est surtout dans le genre bucolique que la poésie portugaise a obtenu ses plus brillants succès. Dans cette contrée si riche et si fertile, où la terre produit presque sans culture les fruits les plus exquis, l'indolence naturelle a fait négliger l'agriculture et l'industrie, mais la vie pastorale a pris une grande extension, et la douce influence du climat, favorable à l'imagination rêveuse, a développé les facultés poétiques au contact des merveilles de la nature et des charmes de la vie champêtre. Aussi, le premier poëte remarquable que nous rencontrons à l'entrée du grand siècle littéraire est un poëte bucolique, Bernardin Ribeyro. Il vivait sous le règne brillant d'Emmanuel *le For-*

tuné, qui vit les grandes découvertes de Vasco de Gama, les expéditions d'Alméida et d'Albuquerque, et qui donna aux sciences comme aux lettres une vigoureuse impulsion.

Ribeyro, né à Torrao, dans l'Alentejo, reçut une éducation soignée, et devint gentilhomme de la chambre auprès du roi Emmanuel. Une dame de la cour, que l'on croit être Béatrix, fille du roi, lui inspira ses plus beaux vers; mais cette passion sans espoir donna à son imagination une teinte prononcée de mélancolie. Du reste, il mit tous ses soins à voiler les sentiments de son âme; la pastorale lui en offrait les moyens; il fit de la vie des champs l'idéal de la vie humaine, et, sous des noms supposés, il pouvait dépeindre plus librement les sentiments qui agitaient son âme; aussi les a-t-il exprimés avec une tendresse gracieuse et une franchise qui les rend agréables. Ses églogues sont écrites en *redondillas*, et partagées en deux parties : la première est un récit ou un dialogue, la seconde est un chant pastoral qui forme le côté le plus brillant et le plus soigné de l'œuvre. C'est à peu près la forme des églogues de Sannazar, que Ribeyro paraît avoir pris pour modèle. On y trouve déjà de ces jeux d'esprit qui devinrent bientôt un abus, et affadirent la poésie bucolique en Portugal aussi bien qu'en Espagne.

Ribeyro a encore écrit en prose un roman moitié pastoral, moitié chevaleresque; il a pour titre : *Menina e Moça* (l'Innocente Jeune Fille); l'intrigue en est obscure, compliquée, parsemée d'épisodes qui en font perdre le fil, comme si l'écrivain eût voulu dérouter le lecteur, en lui cachant les sentiments personnels qui l'ont inspiré. Ce roman a servi de modèle à la *Diane* de Montemayor, qui fut elle-même le type choisi par Honoré d'Urfé dans son

Astrée. Ainsi, ce serait du Portugal que serait venue toute cette école de bergeries allégoriques et raffinées dont l'Espagne et la France furent inondées à la fin du seizième siècle.

A côté de Ribeyro se place, dans le genre pastoral, son contemporain, Christoval Falçam, qui était amiral et gouverneur de Madère. Ses *Églogues* sont empreintes de la même mélancolie mystique et langoureuse; mais elle a un caractère plus intime, un sentiment plus profond que celui de la poésie castillane. C'est aussi un amour contrarié qui fait l'objet de ces chants; Falçam les écrivit dans une prison, où le fit retenir pendant cinq ans sa famille, pour s'être marié contre ses volontés.

La prose fit aussi quelques progrès au quinzième siècle. Le roi Édouard, fils de Jean Ier, était un prince éclairé, un sage administrateur; il fit faire une révision du code judiciaire, protégea le commerce, les lettres et les sciences; lui-même composa plusieurs ouvrages sérieux : un *Traité de morale*, un *Art du cavalier*, qui prouvent une instruction remarquable pour l'époque.

L'histoire est inaugurée par la *Chronique des rois*, due à Fernand Lopez, écrivain supérieur à son temps, et dont le style, plein de clarté, indique un progrès notable dans l'idiome national. Il fut un des premiers gardiens des archives du royaume, déposées à la *Torre do Tombo* par ordre de Ferdinand. Il eut pour successeur dans ces fonctions Gomez Eannez de Azurara, qui reçut le titre de grand chroniqueur du royaume. Il s'en montra digne par le zèle qu'il apporta dans ses fonctions et par une intéressante *Relation* de l'expédition d'Alphonse V en Afrique, qui valut à ce prince le surnom d'Africain.

Ruy de Pina fut historiographe sous le roi Emmanuel, et rédigea des chroniques longtemps enfouies dans la *Torre do Tombo;* on en a publié une partie sous le titre de : *Cronicas dos seis reis primeiros.*

CHAPITRE II.

Le seizième siècle, âge classique. — Règne brillant d'Emmanuel. — Sà de Miranda. — Antonio Ferreira : ses poésies lyriques, ses pastorales, son théâtre. — Caminha. — Bernardès. — Da Cruz. — Alvarès do Oriente. — Bandarra. — Gil Vicente : son théâtre. — Écrivains de son école. — Ferreira de Vasconcellos. — Le théâtre populaire : les *farces* et les *comédies féeriques*. — Décadence du théâtre sous la domination espagnole.

Le seizième siècle est l'âge classique de la littérature portugaise; la langue y atteint son plus haut degré de perfection dans les œuvres de Miranda, de Ferreira, de Camoëns, de Vicente et de Barros. La nation était arrivée au sommet de sa grandeur et de sa puissance par l'expansion merveilleuse de sa navigation, de son commerce et de ses colonies. Malheureusement, il est rare que ce haut degré de prospérité se maintienne longtemps chez un peuple; il est soumis, comme l'homme lui-même, à la loi du développement des forces vitales, suivi de l'affaiblissement et de la décadence. On peut lui appliquer cette observation profonde de Corneille :

Et, monté sur le faîte, il aspire à descendre.

Le seizième siècle n'était pas écoulé que le Portugal perdait son indépendance et devenait une province espagnole; s'il recouvra son autonomie soixante ans après, il ne put jamais retrouver sa prospérité première.

Au règne brillant d'Emmanuel succéda celui de Jean III,

qui fit fleurir les études et imprima une vive impulsion aux lettres. Ce prince donna du relief à l'université de Coïmbre, en y attirant des savants du dedans et du dehors. C'est à Coïmbre que naquit Sà de Miranda (1494-1558), le chef de l'école classique portugaise, et qui écrivit avec une égale supériorité en portugais et en espagnol.

Miranda appartenait à une noble famille; il commença par étudier le droit et l'enseigna même à l'université, mais son goût l'entraînait vers la poésie. Il visita l'Espagne et l'Italie, étudiant avec soin la langue et la littérature de ces deux contrées, puis il revint à Lisbonne et obtint la faveur de Jean III. Son caractère était doux et aimable; mais il se laissait souvent absorber par une mélancolie tendre et rêveuse, au point que, dans les réunions les plus brillantes, il lui arrivait parfois de verser des larmes sous l'impression des sentiments qui envahissaient son âme. Les littératures anciennes lui étaient familières, et il cultivait la philosophie en même temps que la poésie et la musique. A la suite d'une querelle avec un seigneur de la cour, il se retira dans ses terres et y vécut paisiblement dans la culture des lettres.

Les œuvres de Miranda sont des *Sonnets*, des *Églogues*, des *Épîtres*, des *Hymnes* à la sainte Vierge, des *Chansons* populaires et deux comédies imitées de Plaute et de Térence. Quoique le goût italien fût alors en vogue, Miranda sut rester lui-même, c'est-à-dire original et naturel. Ses sonnets ont une grâce mélancolique et délicate qui n'est pas gâtée par le bel esprit. Mais il excelle surtout dans la poésie pastorale, qui était son genre de prédilection; seulement ses plus belles églogues sont écrites en castillan; elles se distinguent par une fraîcheur et une délicatesse exquises. Ses *Épîtres*, qu'il intitule : *Cartas* (let-

tres), rappellent celles d'Horace, tout en se rapprochant de la pastorale par le langage, car les idées du poëte le ramenaient toujours aux tableaux de la vie champêtre.

Dans sa cinquième épître, Miranda signale avec douleur les progrès du luxe et la corruption que commençaient à répandre les richesses des Indes; il rappelle que Capoue a mis un terme aux victoires d'Annibal; les pressentiments du poète ne furent que trop tôt vérifiés! Miranda eut la douleur de perdre son fils, tué en Afrique dans une bataille; ce fut l'objet d'une élégie touchante, pleine de sentiments religieux, qui seuls pouvaient adoucir cette perte cruelle.

Les deux comédies de Miranda ont pour titre : *os Estrangeiros* (les Étrangers) et *os Villalpandios;* elles n'ont rien de national; c'est une tentative de théâtre classique d'après l'exemple des Italiens; mais c'est à Gil Vincente qu'appartient la création du théâtre portugais.

Antonio Ferreira (1528-1569) suivit de près Miranda dans la carrière poétique, et fut avec lui l'un des fondateurs de la langue classique. Il étudia le droit à Coïmbre et fut professeur à l'université de cette ville. Son modèle fut Horace, et, en l'imitant, il employa les mètres de la poésie italienne, dédaignant les *redondillas* et les autres formes de la poésie nationale. Il avait en vue d'épurer la langue, de lui donner la correction classique, la noblesse, la précision, en la dégageant des formes trop pompeuses qui lui venaient du génie oriental; il la rapprocha autant qu'il put du latin, mais il lui fit perdre en même temps quelque chose de sa saveur originale, en allant contre le courant du goût populaire. Au fond, il est plus critique que poëte, et il a rarement l'étincelle de l'inspiration. Ses élégies touchent peu : l'esprit y a plus de part que le cœur.

Disciple de Pétrarque dans ses *Sonnets,* imitateur d'Horace dans ses *Odes,* il n'atteint ni la gracieuse mollesse de l'un, ni la souplesse élégante de l'autre. Il fit aussi des *Églogues,* car tout poëte portugais ne pouvait se dispenser d'en faire; mais c'est pour lui un genre factice, un travail d'esprit, où manquent le naturel et le sentiment vrai de la nature. Ses *Épîtres* lui ont valu le nom d'*Horace portugais;* c'est là qu'il est le plus à l'aise, en homme qui a vu le monde, observé, médité, et qui discourt aisément en vers, en mariant la philosophie aux grâces du langage.

Si Ferreira manque de force et d'inspiration dans la poésie lyrique, il a fait preuve d'un vrai talent dramatique dans son *Inès de Castro,* sujet qui a tenté tant d'écrivains en Portugal et ailleurs. Pour bien juger cette pièce, il faut se rappeler l'époque où elle fut composée. On était à peine au milieu du seizième siècle; la renaissance classique n'avait encore produit au théâtre que la *Sophonisbe* du Trissin; Jodelle, en France, allait donner sa *Cléopâtre* et sa *Didon.* S'inspirant uniquement du théâtre grec, mais en l'appliquant à un sujet national, Ferreira composa une œuvre imparfaite, il est vrai, mais qui a quelque chose de la grandeur et de la simplicité antiques. Dans son inexpérience, il ne tire aucun parti de la passion de l'infant don Pedro pour Inès; ce prince n'apparaît dans la pièce qu'au premier acte, pour parler de son amour avec son confident, et au dernier pour se plaindre de son malheur. Mais le poëte a employé beaucoup d'art pour motiver l'ordre cruel que donne le roi Alphonse de faire périr la malheureuse Inès; il met en avant la raison d'État, le vœu populaire, l'influence des conseillers. Le caractère d'Inès, plein de passion, de dévouement, de grandeur d'âme, offre de pathétiques beautés. On admire surtout les chœurs, dont

le lyrisme élevé rappelle souvent les poétiques inspirations du drame antique. L'esprit chevaleresque ajoute à cette pièce l'élévation du sentiment moderne, et malgré le défaut d'action, elle produit dans plusieurs scènes une émotion profonde.

Ce n'est pas tout : Ferreira a aussi ouvert à la comédie des routes nouvelles. Son *Jaloux* (Cioso) est la première comédie de caractère qu'on ait vue en Portugal, et même en Europe. Quoique faible d'exécution et de plan, cette pièce n'en offre pas moins le développement suivi d'un caractère fort commun en Portugal et en Espagne; la jalousie y est montrée avec les égarements qu'elle peut produire, et le côté comique destiné à en corriger. Tout en imitant les anciens, Ferreira sut conserver à son *Jaloux* la couleur locale qui pouvait le rendre plus national et plus comique.

Miranda et Ferreira, fondateurs de l'école classique, suscitèrent des imitateurs et des disciples, parmi lesquels il faut distinguer surtout Caminha et Bernardès, tous deux hommes de cour comme leurs prédécesseurs, car cette école érudite ne pouvait se recruter que dans la classe éclairée et lettrée de la nation portugaise.

Pedro Andrade Caminha, ami et admirateur de Miranda, le suivit dans les soins qu'il apportait à l'élégance et à la pureté du style, mais sans l'égaler sous le rapport de l'imagination et du sentiment poétique. Dans ses églogues, on cherche en vain l'expression vraie de la nature; ses élégies sont froides et n'expriment que des douleurs factices; tout cela est convention pure, effort d'esprit; aussi réussit-il mieux dans l'épître, qui n'a pas besoin d'émotion; il y brille par l'agrément et le coloris du style. Il tourne égale-

ment bien l'épigramme et l'épitaphe, en y mettant le goût et la précision qui conviennent au genre.

Diogo Bernardès, secrétaire d'ambassade auprès de Philippe II, prit part à la bataille d'Alcaçar-Kébir (1578), où périt le roi Sébastien, et y fut fait prisonnier par les Marocains. Il s'est aussi exercé dans l'épître et l'églogue, genres favoris des poëtes portugais, mais il a encore moins de naturel et de vraie sensibilité que son ami Caminha. Son seul mérite est dans l'élégance d'un langage travaillé avec soin; il n'est pas exempt de ces traits d'esprit, de ces jeux de mots analogues aux *concetti* italiens, dont la mode avait passé d'Italie et d'Espagne chez les poëtes portugais. On lui reproche même d'avoir pris à Camoëns plusieurs de ses pièces. Ses bergeries sont placées sur les bords du Lyma, ce qui justifie le titre de *O Lyma* donné au recueil de ses poésies.

Agostinho da Cruz, frère de Bernardès, cultiva comme lui la poésie avec un certain charme; mais comme il s'était fait religieux, ses odes, sonnets, églogues, élégies traitent pour la plupart des sujets de piété en harmonie avec sa profession et ses sentiments.

Fernand Alvarès do Oriente naquit aux Indes, à Goa, d'où lui vient son surnom d'*Oriental*. Au lieu de peindre le pays de sa naissance, la nature tropicale qu'il avait sous les yeux, il se reporta vers sa patrie d'origine dans sa *Lusitania transformada*. C'est une pastorale qui a du charme, de gracieux tableaux; mais on aimerait à voir chez les poëtes portugais moins de bergeries et plus de variété dans l'inspiration. La *Lusitania* est mêlée de prose et de vers.

Un pauvre cordonnier nommé Bandarra fut le Maître Adam, le Hans Sachs de son pays; sans autre guide que la

nature et une verve spontanée, il composa des chants populaires qui eurent un grand succès dans la nation.

Nous avons nommé Gil Vicente (1480-1557) comme le créateur du drame en Portugal; on l'a surnommé le *Plaute portugais*, selon l'usage de rattacher, par analogie, les auteurs modernes à quelque type de l'antiquité. Érasme, qui apprit exprès le portugais pour le lire, lui trouvait plus de ressemblance avec Térence; mais au fond il ne relève que de lui-même; il est original et de son temps. Quoiqu'il eût étudié le droit, Gil Vicente se tourna de bonne heure vers le théâtre; il était acteur et auteur, et deux de ses quatre enfants héritèrent de ses goûts dramatiques; un de ses fils composa aussi des pièces, et l'eût éclipsé peut-être s'il ne fût allé mourir dans l'Inde. Sa fille Paula devint la meilleure actrice de son temps; elle était aussi poëte et musicienne. Gil Vicente travailla pour la cour, et composa à son intention des pièces destinées aux fêtes civiles ou religieuses. Ses premiers drames datent du commencement du seizième siècle, sous le roi Emmanuel; l'héroïsme chevaleresque et les mystères religieux en sont le fonds principal. Son fils, Louis Vicente, qui publia son théâtre cinq ans après sa mort, les divise en quatre classes, les *autos*, les *tragi-comédies*, les *comédies* et les *farces*.

Cet écrivain n'a pas seulement donné la première impulsion au drame portugais; il a devancé de près d'un iècle les auteurs dramatiques de l'Espagne. Lope de Vega et Calderon n'eurent qu'à suivre son exemple en le perfectionnant; ils ont plus d'imagination, plus d'invention et de variété, une poésie plus brillante et plus riche, mais il ne faut pas oublier la différence des dates; un siècle a dû ajouter beaucoup à l'expérience et au développement des écrivains espagnols.

Gil Vicente emploie le mélange bizarre de l'élément chrétien avec la mythologie païenne; dans ces scènes allégoriques, la victoire restait toujours à la foi populaire. La plupart de ses *autos* se rapportent à la fête de Noël, ce qui lui permettait d'y introduire des bergers, d'après le goût dominant du public. Le langage est naturel, naïf, parfois trivial, mais le dialogue a une vivacité singulière, qui justifie le succès de ces rudes ébauches. Les *farces* sont peut-être ce qu'il y a de mieux dans ce théâtre primitif, parce qu'elles sont puisées dans la vie réelle, et qu'elles excitent la gaieté, tout en offrant des caractères assez bien dessinés. Ce qui fait défaut, c'est l'intrigue, côté faible du théâtre portugais en général, tandis qu'elle est le ressort principal du théâtre espagnol.

Le Portugal n'en a pas moins la gloire d'avoir ouvert, avec Gil Vicente, la carrière dramatique au reste de l'Europe, puisque, dans aucun pays, au commencement du seizième siècle, on n'aurait trouvé un théâtre qui eût autant d'invention, de naturel et de vraie poésie. Un certain nombre d'écrivains marchèrent sur ses traces : on peut nommer don Luiz, fils du roi Emmanuel, Résende, Lopez, Azévédo et Ribeiro. Miranda s'occupa davantage d'imiter les anciens, mais il est moins original. Ferreira, plus régulier, plus classique dans son *Jaloux* et son *Inès de Castro,* s'éloigne d'autant plus du goût national. Camoëns, dont nous allons parler, fit aussi quelques essais dramatiques; ses *Amphitryons* sont une imitation de Plaute; son *Séleucus* n'a qu'une médiocre valeur; dans le *Filodemo,* les aventures romanesques se mêlent aux langueurs de la pastorale. Ces ébauches ne valent guère la peine d'être citées à côté de ses autres chefs-d'œuvre.

C'est aussi pour mémoire que nous mentionnerons les

trois comédies de Ferreira de Vasconcellos, intitulées l'*Ufrosina*, l'*Ulissyppo*, l'*Autografia*; elles sont d'une longueur désespérante, encore alourdie par une foule de sentences et de citations pédantesques. Ajoutons au bagage de cet auteur un roman de la Table ronde.

Le peuple portugais, comme celui de l'Espagne, conserva longtemps le goût des *autos* et des *farças* : c'était là le vrai théâtre national. Il faut y comprendre les comédies-féeries (*comedias magicas*), dont les tableaux parlaient aux yeux, et devaient plaire à la foule ignorante, plus avide de sensations que susceptible de goût littéraire. Le théâtre classique ne put prévaloir, et ses premiers essais furent paralysés par l'indifférence du public. Du reste, la domination espagnole, établie en Portugal en 1580, fit tort au génie dramatique des écrivains portugais; les vainqueurs firent jouer à Lisbonne les pièces de Lope de Vega et de Calderon, et le théâtre national tomba dans un oubli dont il ne put jamais se relever; il fallut, dans notre siècle, les patientes recherches d'un critique allemand, Bouterweck, pour remettre en lumière la seule période brillante qu'il ait eue, celle que nous venons de parcourir.

CHAPITRE III.

Louis de Camoëns : sa vie agitée et malheureuse. — Idée de ses *Lusiades* : beautés et défauts de ce poëme. — Analyse des *Lusiades*. — Autres poésies de Camoëns.

La littérature portugaise, assez pauvre en illustrations littéraires, a pourtant un poëte qu'elle peut opposer aux plus grands, aux plus glorieux des autres pays : ce poëte est Louis de Camoëns (1525-1579), l'auteur des *Lusiades*. Comme Homère, le prince des poëtes épiques, comme Dante et le Tasse, il eut à lutter contre l'ingratitude du sort; il passa sa vie dans de lointains voyages, lutta contre la calomnie, contre l'adversité, vécut pauvre et mourut sur un lit d'hôpital. Le lieu de sa naissance est même incertain : on croit pourtant que ce fut Lisbonne. Sa famille était noble, mais sans fortune. Il étudia à l'université de Coïmbre en même temps que Ferreira, avec lequel il ne semble pas s'être lié; pourtant il sentait déjà s'agiter en lui le démon des vers; on a de lui des sonnets qui datent de cette époque. Quand il revint à Lisbonne, son cœur s'enflamma pour une dame de la cour, que l'on croit être Catarina de Atayde, fille d'un favori de Jean III; les vers où il la célèbre n'ont jamais révélé son nom. Ce qui semble certain, c'est que cette passion fut pour lui la cause d'un exil à Santarem. Découragé et sans espoir, Camoëns ne trouva pas dans la poésie des consolations suffisantes; il en chercha dans la vie active du soldat, espérant peut-être y trouver un trépas

glorieux; il s'engagea comme volontaire dans l'armée qui combattait alors en Afrique, et se distingua devant Ceuta, où une balle vint lui crever l'œil droit. Il avait droit d'espérer, à son retour à Lisbonne, quelque récompense de sa bravoure; ses espérances furent déçues, et il se résolut à quitter son ingrate patrie, en lui disant, comme Scipion : « Tu n'auras pas mes os. »

Camoëns s'embarqua pour les Indes avec une escadre de quatre vaisseaux; trois d'entre eux périrent dans une tempête; celui qui portait Camoëns arriva seul au port de Goa. A défaut d'autre emploi, le poëte reprit du service, et signala encore son courage dans deux expéditions, dont l'une portait secours au roi de Cochin, et l'autre était dirigée contre les corsaires de la mer Rouge. Le repos forcé d'un hiver passé dans l'île d'Ormuz donna de l'essor à son imagination rêveuse; tout était pour lui matière à poésie; son grand poëme germait déjà dans sa pensée, à la vue de ces régions orientales où ses compatriotes avaient accompli tant d'exploits. Mais si le patriotisme enflammait son âme, il ne le rendait pas aveugle sur les vices de l'administration coloniale; il les critiqua avec une imprudente franchise dans une espèce de satire intitulée *Sottises dans l'Inde* (*Disparates na India*); le gouverneur, Francesco Barretto, se sentit offensé par cet écrit, et en exila l'auteur à Macao. Dans le dénûment complet où il était réduit, le poëte fut heureux d'accepter l'emploi d'administrateur des successions vacantes à Macao, et, pendant qu'il gérait les biens des morts, il songeait à l'immortalité en se livrant avec ardeur à la composition de ses *Lusiades*. On montre encore, aux environs de la ville, sur les bords de la mer, une grotte surmontée d'un rocher, où Camoëns aimait à se retirer pour travailler à son poëme; c'est là, sur les fron-

tières de la Chine, qu'est éclose cette épopée dont s'enorgueillit à bon droit le Portugal.

L'exil de Camoëns avait été adouci par un nouveau gouverneur, Constantin de Bragance; rappelé à Goa, il fit naufrage en route sur les côtes de Cambodge, mais il put gagner le rivage, nageant d'une main, et tenant de l'autre son précieux manuscrit, seul bien qu'il parvint à soustraire aux flots de la mer. Quand il put rejoindre Goa, ce fut pour entrer bientôt en prison : la calomnie l'accusait d'avoir usé de malversations pendant sa charge. Il n'eut pas de peine à prouver son innocence; mais il fut retenu en prison par un créancier qu'il lui fallut satisfaire avant de recouvrer sa liberté. Camoëns, après mille tribulations, revint à Lisbonne, d'où il était parti depuis seize ans. La peste ravageait alors cette ville et le royaume; ce fut au milieu du deuil public qu'il mit la dernière main à son poëme; il le publia en 1572, avec une dédicace au roi Sébastien, qui, pour toute récompense, lui fit assigner une misérable pension, insuffisante pour le faire vivre. La pauvreté fit durement sentir ses atteintes au poëte qui venait d'illustrer sa patrie par une œuvre de génie, et à qui le Tasse payait, dans un sonnet, son tribut d'admiration; il en était réduit à vivre des aumônes que récoltait pour lui dans les rues un pauvre esclave qu'il avait ramené des Indes. La mort de ce serviteur fidèle l'accabla de douleur; sa santé, déjà affaiblie, en reçut une secousse fatale; on le transporta à l'hôpital des pauvres; c'est là qu'il apprit le désastre d'Alcaçar-Kébir, où le roi Sébastien venait de périr avec l'élite de la nation. Il comprit que c'en était fait de la puissance portugaise, et il écrivit à cette occasion ces dernières paroles, qui résument si bien l'amour patriotique dont sa vie fut animée comme ses œuvres : « Je vais enfin sortir de

la vie, et il sera manifeste à tous que j'ai tant aimé ma patrie, que je me trouve heureux non-seulement de mourir dans son sein, mais encore de mourir avec elle. » En effet, il rendit peu après le dernier soupir à l'âge de cinquante-cinq ans. Il fut enterré pauvrement dans l'église de Santa-Anna, sans que rien indiquât le lieu de sa sépulture; l'ingratitude publique le poursuivait jusqu'au delà du tombeau. Seize ans plus tard, un seigneur allemand ayant demandé à lui élever un monument digne de son génie, l'opinion publique s'émut de cet oubli indigne; un ami des lettres, Gonçalo Coutinho, fit rechercher sa sépulture, et la couvrit d'une simple pierre avec cette épitaphe : *Ci-gît Luiz de Camoëns, le prince des poëtes de son temps; il vécut pauvrement et misérablement, et mourut de même.* Mais cette tombe même n'existe plus, elle a disparu sous les ruines de l'église Santa-Anna, détruite par le tremblement de terre de Lisbonne en 1755; mais Camoëns s'est élevé à lui-même un monument qui ne périra pas[1]; si son ingrate patrie l'a laissé mourir de misère, elle lui a rendu justice, même de son vivant, par l'admiration qu'a toujours excitée son poëme, la seule œuvre vraiment grande qu'ait produite la littérature portugaise. Camoëns est le chantre de son pays, dont l'histoire entière est idéalisée dans ses *Lusiades;* il n'a pas tardé à devenir, comme le Tasse en Italie, le poëte national et populaire, et les bateliers du Tage répètent encore aujourd'hui ses strophes harmonieuses, comme ceux de Naples et de Venise le font pour la *Jérusalem délivrée*.

Camoëns a chanté, dans ses *Lusiades* (*as Lusiadas*), l'histoire entière du Portugal, en la rattachant, par des récits

[1] En 1862, on a commencé l'érection d'un monument public à Lisbonne en l'honneur de Camoëns.

intercalés dans la marche du poëme, aux voyages et aux découvertes du grand Vasco de Gama. Ce hardi navigateur n'est donc pas, comme on l'a dit souvent, le héros principal du poëme; son expédition ne sert guère que de cadre à une épopée où sont célébrées toutes les grandeurs de l'histoire nationale. Là est l'unité de l'œuvre; mais cette unité n'a pas une marche régulière, un ensemble bien lié comme les grandes épopées antiques; c'est un défaut sans doute, et l'intérêt en souffre; le lecteur se fatigue vite de ces longues descriptions géographiques qui ne semblent guère à leur place, de tous ces détails historiques qu'il peut trouver ailleurs. Il est vrai que d'admirables épisodes viennent relever l'attention et embellir le récit, que la riche imagination du poëte lui fournit sans cesse des couleurs nouvelles, et que la noblesse du langage épique se soutient, même dans les parties qui semblent un peu arides.

Mais il est un autre défaut plus grave que l'on a souvent signalé dans les *Lusiades*, et que notre goût moderne a peine à supporter; nous voulons parler de ce bizarre mélange des fables païennes avec les dogmes du christianisme; ce merveilleux en partie double fait un effet discordant et enlève au poëme cette vérité d'inspiration, cette vraisemblance qui doit en être l'essence même. Il est bien vrai que, dans l'idée de l'auteur, les dieux et les demi-dieux qui interviennent dans l'action ne sont que des allégories destinées à personnifier sa pensée; ils y jettent pourtant une froideur réelle, en amoindrissant la conviction sérieuse qui doit être l'âme de la poésie. Les souvenirs classiques lui ont en cela porté malheur, en mettant en présence deux merveilleux contradictoires, l'un païen, et l'autre chrétien; l'un de pure imagination, et l'autre basé sur la foi positive.

Les *Lusiades* se composent de dix chants, contenant en tout onze cent deux strophes ou octaves; le mètre est l'iambe héroïque, comme chez l'Arioste. Le plan du poëte s'annonce dans son exposition même. « Je chanterai les armes et les hommes illustres qui, partis des rivages occidentaux de la Lusitanie, traversèrent des mers qu'aucun vaisseau n'avait sillonnées et parvinrent aux contrées inconnues situées au delà de Taprobane. Leurs efforts dans les périls, dans les combats, dépassèrent ce que promettent les forces humaines, et ils allèrent, chez les peuples les plus éloignés, fonder un nouvel empire qui s'éleva à une grandeur prodigieuse. Je chanterai aussi la mémoire de ces rois qui, étendant les limites de la foi et celles de leur domination, dévastèrent les champs infidèles de l'Afrique et de l'Asie. »

L'idée patriotique qui guide sa plume est noblement exprimée dans les vers qu'il adresse, dès le début du poëme, au roi don Sébastien, à ce prince en qui devaient finir la gloire et l'indépendance du Portugal.

« Vous verrez dans ces vers l'amour de la patrie; ils n'aspirent point à une vile récompense, mais à la plus haute de toutes, à celle qui touche à l'éternité. Quelle gloire pour moi d'être le héros de la gloire de ma patrie! Écoutez, et vous verrez grandir le nom de ceux dont vous êtes le premier seigneur; écoutez, et vous jugerez s'il y a plus de gloire à être roi du monde entier, ou à être roi d'un tel peuple.

« Écoutez : car vous ne verrez point louer ici nos compatriotes pour des exploits de fantaisie, vains et mensongers, comme ceux que chantent les muses étrangères, qui s'attachent à une grandeur fictive. Les actions véritables de notre peuple sont si grandes qu'elles surpassent

les fables inventées pour les autres, qu'elles surpassent Rodomont, et le vain Roger, et Roland, ces héros fussent-ils véritables. »

Dans une mise en scène mythologique, Jupiter, assemblant les dieux de l'Olympe, leur rappelle les exploits des anciens Lusitaniens, la gloire plus récente des Portugais contre les Mores, et leur indique les vaisseaux de Gama cinglant sur les côtes d'Afrique; il se montre favorable à ces hardis navigateurs. Mais les dieux sont partagés; Bacchus se déclare contre eux dans la crainte de voir éclipser la gloire qu'il s'est acquise en conquérant les Indes; Vénus et Mars, au contraire, chérissent les Portugais : leur parti l'emporte, et Mercure est envoyé pour diriger leur course.

Après ce hors-d'œuvre mythologique, nous suivons Vasco et ses compagnons dans leurs découvertes sur les rivages africains; à la suite de divers incidents, ils arrivent à Mélinde dont le roi leur offre une généreuse hospitalité; il les interroge, et le poëte profite de cette circonstance pour faire raconter à Gama les détails de son expédition, et en même temps toute l'histoire de sa patrie. Ce récit, qui remplit le tiers du poëme, rappelle celui d'Ulysse aux Phéaciens, et celui d'Énée à Didon; mais il est moins naturel, car le roi more qui l'écoute n'a pas grand motif de s'intéresser à un peuple inconnu, ennemi déclaré de sa foi religieuse, non plus qu'aux annales d'une nation dont il entend parler pour la première fois. Pourtant le récit de Gama est habile, coloré, poétique; il fait ressortir toutes les grandeurs de sa patrie, en esquissant à larges traits les points culminants de son histoire. Quelques épisodes viennent rompre l'aridité du sujet; celui d'Inès de Castro passe à bon droit pour le plus touchant du poëme.

L'intérêt est plus vif quand Vasco arrive à sa propre expédition, aux détails de sa navigation sur les côtes d'Afrique, surtout au moment où il affronte le cap des Tempêtes. Là se place la création la plus originale, la plus grandiose du poëme, l'apparition du géant Adamastor, Titan monstrueux transformé en rocher, et qui garde depuis des siècles cette pointe de l'Afrique jusque-là inviolée. « Un fantôme gigantesque nous apparaît dans les airs; son aspect est difforme, sa taille immense, son front chargé d'orages, sa barbe hérissée; ses yeux sont caves, et dans tout son port respirent la malveillance et la colère; sa couleur est pâle et terreuse; ses cheveux, souillés de sable, se dressent sur sa tête; ses lèvres sont noires et ses dents jaunies... »

« Il s'écrie : O nation plus audacieuse que toutes celles qui, par de grandes choses, ont étonné le monde! toi qui, au milieu d'immenses travaux, de guerres cruelles et sans nombre, ne te reposes jamais; tu brises maintenant ces limites inviolables, et tu oses naviguer sur les vastes mers confiées depuis si longtemps à ma garde, et que jamais navire étranger ou parti de ces côtes n'a sillonnées.

« Tu viens sonder les secrets cachés de la nature et de l'humide élément, secrets qu'il ne fut jamais donné à aucun mortel de pénétrer, quelles que fussent d'ailleurs sa noblesse et la grandeur de son génie. Apprends de moi, car je les connais, les maux réservés à ton audace extrême sur l'immense Océan, et dans les pays que tu dois subjuguer par une guerre terrible.... »

Le géant continue ses prédictions sinistres contre les audacieux présents et futurs qui violent et violeront son domaine; il raconte sa propre histoire, sa lutte contre les dieux, sa folle passion pour Thétis, déesse de la mer, et la

punition qui l'a transformé en ce cap lointain, séjour des éternelles tempêtes; il disparaît en gémissant, et Gama implore le Dieu des chrétiens pour qu'il détourne ces tristes présages.

Au sixième chant, le poëte reprend son récit personnel. Gama se remet en mer avec ses compagnons, après avoir fait alliance avec le roi de Mélinde. Il échappe, non sans peine, à une affreuse tempête; il arrive enfin à Calicut, terme de son voyage. Ses rapports avec le zamorin de Calicut, les difficultés qu'il éprouve jusqu'au moment où il se rembarque pour l'Europe, sont à peu près conformes aux récits de l'histoire. La protection de Vénus, qui revient souvent dans le poëme, récompense l'équipage de ses travaux en suscitant au milieu de l'Océan une île divine peuplée par les nymphes des eaux. Cette demeure éphémère, parée des splendeurs de la nature, donne au poëte l'occasion de déployer, dans un magique tableau, toutes les grâces de son imagination. Il est vrai que, pour corriger sans doute l'effet dangereux de ces voluptueuses peintures, il y met fin en déclarant au lecteur que tout cela n'est qu'une pure allégorie, « que ces nymphes si brillantes de l'Océan, Thétis et son île enchantée ne sont autre chose que les jouissances de l'honneur, qui donnent à la vie quelque chose de sublime »; enfin, il anéantit lui-même sa mythologie païenne, en niant la réalité des divinités antiques, qui ne sont que le fruit de l'imagination humaine. Le lecteur, il est vrai, ne les a pas prises au sérieux, mais il n'en éprouve pas moins une légère déception, qui fait tort à l'impression produite.

Au milieu des nymphes se trouve une sirène, qui chante en prédisant l'avenir, et qui fait ainsi voir au lecteur les suites de l'expédition de Gama jusqu'au temps où vivait le

poëte, complétant ainsi le récit historique des gloires du Portugal. En commençant ce dixième et dernier chant, Camoëns, invoquant la Muse, fait un triste retour sur lui-même, avec un ton d'amertume qui est un écho de ses souffrances. « Déjà mes années descendent, déjà il ne me reste plus que quelques pas à franchir pour arriver à l'automne de mes jours. La mauvaise fortune a glacé mon génie; hélas! il n'est plus pour moi un objet d'orgueil. Les soucis, les dégoûts m'entraînent vers la rivière du noir oubli, du sommeil éternel. Mais, ô grande reine des Muses, accorde-moi d'achever le travail entrepris pour la gloire de ma nation! »

Cette pensée patriotique, qui a guidé Camoëns dans tout le cours de son poëme, ainsi que dans sa pénible carrière, fera l'éternel honneur de son génie. Il s'est élevé, dans plusieurs passages et épisodes, au niveau des plus grands poëtes, quoique par la conception de l'ensemble et la conduite des détails il ne puisse rivaliser avec les premiers maîtres de l'épopée. S'il n'offre pas un intérêt soutenu et complet, il se rachète par la magnificence du style, et c'est une gloire assez belle que de n'avoir pas de rival dans son pays.

Outre les *Lusiades*, Camoëns a composé diverses poésies qui seules auraient pu illustrer son nom. On a de lui trois cents *Sonnets*, dont plusieurs sont remarquables; mais le goût italien des *concetti* fait tort à beaucoup d'entre eux; ses *Cançoens* ou romances, au nombre de seize, rappellent les *Canzoni* de Pétrarque. Ses *Odes*, qui ont une forme plus classique que les Cançoens, nous offrent moins d'intérêt que ses *Élégies*, dont le sentiment est plus intime, plus personnel, et nous fait mieux connaître l'écrivain. On admire beaucoup un chant qu'il composa sur les rives

du Cambodge, après avoir échappé au naufrage en sauvant sa vie et son poëme à la nage : c'est une paraphrase du psaume 136, *Super flumina Babylonis;* les idées y sont un peu trop délayées et n'ont pas la noble simplicité du chant hébraïque. Enfin, il a sacrifié au goût public, en écrivant quinze *Églogues,* que l'on admire pour la grâce et l'harmonie du style.

CHAPITRE IV.

L'histoire au seizième siècle. — Jean de Barros : son *Asie portugaise*; la *Suite*, par Diego Couto. — Albuquerque : ses *Commentaires*. — Damian de Goës : sa *Chronique d'Emmanuel*. — Jérôme Osorio. — Castanheda. — Caminha. — Magellan. — Mindez Pinto. — Le roman. — Moraës : le *Palmerin*.

Si les grandes actions accomplies par les Portugais appelaient naturellement la poésie, elles devaient aussi provoquer l'histoire : le fait amène le récit comme le chant, double manifestation de la pensée et de l'enthousiasme; la vérité y est d'autant mieux exprimée que le poëte ou l'historien ont été plus rapprochés des événements dont ils s'occupent. Un an avant le départ de Camoëns pour Goa, Barros publia le commencement de ses *Décades*, ou *Asie portugaise*, histoire des découvertes et conquêtes des Portugais en Orient, et l'on peut croire que le récit de l'historien ne fut pas sans influence sur l'imagination patriotique du poëte.

Jean de Barros (1496-1570), de noble famille, fut page du roi Emmanuel. Il aima de bonne heure l'étude, surtout celle de l'histoire; Tite-Live et Salluste devinrent ses auteurs favoris; il est probable que les romans de chevalerie occupèrent aussi ses loisirs; car, tout en faisant son service de page auprès du roi, il se mit à écrire, sans doute pour exercer sa plume à la narration, un roman intitulé *l'Empereur Clarimond*, dont le mérite principal est

moins dans l'invention que dans le style. Le roi distingua son talent, et l'engagea à écrire l'histoire de son pays. Jean III nomma Barros gouverneur des établissements portugais en Guinée, puis trésorier général des colonies : c'était presque le rang de ministre. Il remplit cette charge pendant trente-huit ans, et se trouvait aux sources mêmes des documents dont il avait besoin pour composer son histoire. Son plan était même plus vaste que celui qu'il a pu réaliser : il voulait raconter l'histoire générale de la monarchie, embrasser toutes ses guerres, toutes ses conquêtes et ses découvertes en Asie comme en Amérique. L'entreprise était trop vaste, et les affaires administratives dont il était chargé ne lui laissaient pas de loisirs suffisants pour accomplir cette tâche. Il se borna aux événements de l'Asie portugaise; il divisa cette histoire en quatre décades ou quarante livres; la publication, commencée en 1552, se termina un peu avant la mort de l'écrivain, qui eut lieu en 1570.

Barros était bien placé pour connaître à fond les lieux, les événements et les hommes dont il parle; de plus, il n'épargna ni travail ni recherches pour arriver à la vérité, tant il avait conscience de l'importance de son œuvre. Il est le premier qui ait fait bien connaître ces vastes contrées récemment ouvertes aux avides conquêtes des Européens, et jusqu'à nos jours on le consulte encore avec fruit. Comme Camoëns, sa plume est guidée par l'ardeur du patriotisme; il parle avec enthousiasme des exploits et de la grandeur du peuple portugais, et il n'en peint que mieux le caractère national, car il ne cherche à masquer ni les défauts, ni la cupidité, ni la férocité même que déployèrent ses compatriotes dans ces guerres lointaines contre les Mores et les Indiens. Tout cela lui paraît naturel; l'esprit de con-

quête et de domination couvrait tous ces excès, et l'époque ne se prêtait pas aux sentiments humanitaires dont un historien moderne ne pourrait se départir.

Comme écrivain, Barros est plein de feu, d'énergie et d'animation ; de plus, les Portugais admirent dans son style la pureté, l'élégance et le tour périodique. C'est pour eux un des maîtres de la langue. A l'exemple de Tite-Live, son modèle, il vise à l'éloquence, et se plaît à mêler à sa narration des harangues qu'il met dans la bouche des principaux personnages ; on croit qu'il n'a pas été inutile à Camoëns. « Par la longue étude que j'en ai faite, dit Dias Gomez, je me suis convaincu qu'il prépara ce haut style dont firent usage par la suite nos poëtes épiques. »

Les *Décades* de Barros ont été continuées par Diego do Couto (1542-1616), historiographe de Portugal, ami de Camoëns, et qui avait parcouru comme lui les côtes de l'Afrique et de l'Inde. Moins grand écrivain que Barros, il a comme lui le feu de l'enthousiasme et la passion de l'exactitude ; il eut même la sagacité de prévoir que la puissance coloniale des Portugais portait des germes de décadence, et il les exposa dans un *Dialogue sur les causes de la décadence des Portugais dans les Indes*.

Le grand conquérant des Indes, Albuquerque, ne doit pas être oublié dans l'histoire littéraire de son pays. Ses *Lettres* sont fort remarquables, et ses *Commentaires* ont été rédigés par son fils d'après les documents originaux qu'il avait laissés : ces témoignages directs sont toujours les plus précieux pour l'histoire. — Il faut citer au même titre la *Chronique du roi Emmanuel* par Damian de Goës, historiographe du royaume et intendant de la *Torre do Tombo*. Bien vu à la cour d'Emmanuel, où il occupa divers emplois, chargé sous Jean III de plusieurs missions à

l'étranger, Goës raconte avec intérêt et fidélité. — Jérôme Osorio a aussi laissé une *Histoire d'Emmanuel* qui aurait plus d'importance si elle n'était écrite en latin; il avait voyagé en France et en Italie, enseigné à Coïmbre, et était devenu évêque de Silvès; il avait la confiance du roi Sébastien, mais il fit de vains efforts pour le détourner de l'expédition d'Afrique qui lui fut si fatale. Ses *Lettres portugaises*, adressées au roi, à la reine et à d'autres personnages, sont remarquables par l'élévation et la fermeté du langage, aussi bien que par la noblesse du style; si les conseils qu'il y donne ne furent pas suivis, elles n'en restent pas moins comme des modèles d'une haute éloquence, et des preuves d'un grand caractère dans celui qui les dicta. — Enfin Fernand Lopès de Castanheda, après avoir exploré l'Asie portugaise pendant vingt ans, écrivit l'*Histoire de la découverte et de la conquête des Indes*, ouvrage plein de faits curieux, puisés aux sources, et que l'on consulte toujours avec fruit.

A cette époque où la passion des voyages, des aventures et des découvertes enflammait l'imagination des Portugais, les relations des voyageurs acquièrent une importance à la fois historique, géographique et littéraire, surtout quand on considère les immenses résultats obtenus par ceux qui affrontaient ainsi les dangers des mers inconnues et des rivages où les portait leur ardente curiosité.

Un compagnon de Cabral, Vas de Caminha, écrivit au roi de Portugal une *Lettre* curieuse au sujet de la découverte du Brésil; elle se distingue par la bonne foi et la naïveté, et intéresse d'autant plus qu'il n'y met aucune prétention littéraire.

Magellan, ou plutôt Magalhaens, dont les courses et les découvertes ont été si fécondes en résultats, a laissé un

Journal de ses voyages. — Mindez Pinto, qui visita l'Éthiopie, l'Arabie, l'Inde, la Chine, la Tartarie, le Japon, écrivit ses *Voyages* dans sa retraite, se vengeant ainsi noblement de l'indifférence de la cour qui oublia ses services. Il avait été treize fois captif, et vendu dix-sept fois; s'il exagère un peu ses récits en leur donnant une teinte romanesque, il n'est pas aussi infidèle à la vérité qu'on a voulu le croire, car d'autres voyageurs ont confirmé la plupart des faits qu'il avait avancés.

Si, des voyages, nous passons au roman, nous trouvons au seizième siècle l'auteur du *Palmerin,* Francisco Moraës, né à Braga, et mort assassiné à Evora. Cet écrivain avait été attaché sous Jean III à l'ambassade envoyée à la cour de France; il a laissé des *Relations* sur son voyage qui sont bien écrites. Le *Palmerin* est un roman de chevalerie qui a joui d'une grande réputation, et il était en telle estime qu'il échappe aux flammes dans la revue que font le curé et le barbier de la bibliothèque de Don Quichotte; il mériterait, dit le curé, d'être conservé avec autant de soin que les œuvres d'Homère. On doit aussi à Moraës l'*Histoire de Primaléon,* fils de Palmerin.

CHAPITRE V.

Le Portugal depuis l'occupation espagnole (1580) jusqu'à la fin du dix-septième siècle. — La poésie épique après Camoëns. — Corte-Real : ses diverses épopées. — Luiz Pereira Brandan. — Quebedo. — Pereira de Castro. — Menezès. — Mascarenhas. — Épopées portugaises en espagnol. — Bernarda Ferreira de Lacerda. — Moraës e Vasconcellos. — Le théâtre espagnol à Madrid. — Vogue persistante de la pastorale. — Rodriguez de Lobo. — Faria e Souza. — François de Macedo : sa prodigieuse fécondité. — Souza de Macedo. — Perversion du goût. — Violante de Ceo. — L'élégie nommée *Saudade*. — Barbosa Bacellar. — Nunez de Sylva. — Francisco de Vasconcellos. — Vogue des poëmes sur *Polyphème*. — Bahia. — Andrade : sa *Vie de Juan de Castro*. — Bernardo de Brito : sa *Monarchia lusitana*, continuée par Brandam. — Nunez de Liaõ. — Luiz de Souza. — Joaõ de Lucena. — Boccaro. — Fra Esperança. — Éloquence religieuse : le P. Vieira.

Les phases politiques d'une nation correspondent presque toujours à des évolutions littéraires. Aussi nous efforçons-nous, dans ces études, d'appuyer notre marche et nos divisions sur les événements principaux que nous offre l'histoire ; la clarté y gagne, et le mouvement des idées se trouve naturellement parallèle au développement historique. Séparer entièrement l'histoire des faits politiques de l'histoire des lettres, c'est naviguer sans phare sur des côtes hérissées d'écueils, tandis qu'en se prêtant mutuellement leurs lumières, la littérature et l'histoire concourent à former un enseignement aussi intéressant qu'instructif.

La date de 1580 commence pour le Portugal une ère de

décadence et de servitude; ce pays est incorporé à l'Espagne par la mort du cardinal Henri, dernier roi de la branche d'Avis. Ce prince était l'oncle de Sébastien, qui périt en Afrique à la bataille d'Alcaçar-Kébir. Philippe II d'Espagne, oncle maternel de Sébastien, se hâta d'évincer les divers prétendants à la couronne de Portugal, et, comme il avait la force en main, il se fit reconnaître facilement par les Cortès. Depuis ce moment jusqu'à l'année 1640, ce royaume n'a plus d'histoire qui lui soit propre; il suit les destinées de l'Espagne sous Philippe II, Philippe III et Philippe IV. Cette période de soixante années a été nommée par les Portugais la *captivité*. Les Hollandais profitent des guerres européennes pour enlever au Portugal une partie de ses colonies en Asie, au Brésil et aux Indes occidentales. Les Portugais humiliés, traités en peuple conquis, n'attendaient qu'une occasion pour secouer un joug détesté; elle se présenta sous le faible Philippe IV; une révolution populaire s'accomplit, et porta au trône le duc Jean de Bragance, qui descendait de Jean Ier, et dont la femme, Catherine, nièce du cardinal Henri, n'avait jamais abandonné ses droits au trône. La maison de Bragance continue de régner en Portugal.

Nous avons laissé la poésie au point où l'avait portée le génie immortel de Camoëns; son exemple suscita des imitateurs qui, sans l'égaler, sont doués d'un vrai mérite. Le premier qui se présente, dans la seconde moitié du seizième siècle, est Jeronimo Corte-Real, noble personnage qui avait fait des expéditions dans l'Inde et l'Afrique, assisté à la bataille d'Alcaçar-Kébir, où il fut fait prisonnier, et qui se retira dans la solitude quand il vit sa patrie aux mains de Philippe II. Ses loisirs furent consacrés à la poésie; il chanta les gloires nationales dans diverses épo-

pées dont la poésie, facile et brillante, masque en général des inventions assez communes. L'une, en quinze chants, célèbre la ***Victoire de Lépante;*** l'autre, le ***Naufrage de Sépulveda,*** est le récit des aventures et de la mort tragique du gentilhomme de ce nom, qui, ayant échoué non loin du cap de Bonne-Espérance, avec sa femme, Leonora de Sà, avait péri dans le désert en cherchant à regagner les établissements portugais du Mozambique. Cette touchante histoire n'a pas, il est vrai, la grandeur épique, mais elle pouvait présenter un vif intérêt, rien que par le récit poétisé d'un événement véritable; malheureusement Corte-Real l'a gâté en voulant y mêler l'élément surnaturel, et en employant à cet effet toutes les machines surannées de la mythologie païenne, vieille friperie qu'il empruntait aux traditions de l'école classique. Il ne reste donc que des tableaux animés, des détails touchants, des scènes pathétiques, revêtus d'un style élégant et harmonieux, mais refroidis par les incidents mythologiques dont l'emploi est des plus malheureux. Corte-Real chanta encore le ***Siége de Diu,*** épisode de la guerre de l'Inde, en vers non rimés; et l'***Austriada,*** autre épopée en quinze chants.

Deux poëtes du nom de Pereira se sont essayés dans l'épopée. Luiz Pereira Brandan, ami de Corte-Real, fut aussi un prisonnier d'Alcaçar-Kébir, et il chanta cette désastreuse défaite dans un poëme héroïque en dix-huit chants, intitulé l'***Elegiada;*** il émeut parfois plutôt qu'il n'intéresse, tant le sujet porte en lui-même de tristesse et de pénibles souvenirs. Les poëtes portugais, à défaut de grand talent, ont du moins le mérite de ne chanter que les grandeurs ou les revers de la patrie.

C'est ce même sentiment qui inspira à Manzinho Quebedo son poëme d'***Alphonse l'Africain,*** où il y a de grandes

beautés, une force majestueuse, une énergie vraiment héroïque, enfin les qualités de style que réclame l'épopée; mais le plan est défectueux, et l'action se déroule avec peine.

Gabriel Pereira de Castro (1572-1632) doit être placé, pour le style, non loin du chantre des *Lusiades*. En prenant pour sujet d'épopée, dans son *Ulyssea,* la fondation de Lisbonne, attribuée à Ulysse après la guerre de Troie, il pouvait, tout en flattant le patriotisme portugais, se rapprocher sans invraisemblance des fictions antiques ainsi que des modèles classiques. Il ne se fait pas faute de leur faire de larges emprunts, mais il les fait avec bonheur et hardiesse, si bien qu'en le lisant on croit retrouver souvent le souffle homérique de l'*Odyssée*.

Pendant l'asservissement de leur pays sous le joug espagnol, les Portugais semblent avoir éprouvé le besoin de se consoler en rappelant ses grandeurs passées; la poésie leur venait en aide; aucun peuple n'a produit, en aussi peu de temps, un plus grand nombre de poëmes épiques, tous marqués au coin du talent, sinon du génie.

Francisco Sà e Menezès chanta la *Conquête de Malacca,* en prenant naturellement pour héros le célèbre Albuquerque. L'idée est grande et belle, et plusieurs critiques rapprochent cette épopée de celle de Camoëns. L'intérêt est assez vif, et l'imagination de l'auteur a tiré un bon parti des grands souvenirs que réveillait le tableau des brillantes expéditions portugaises; la couleur locale est reproduite avec soin; on sent que le goût a fait des progrès, et le merveilleux chrétien n'est plus mis en concurrence avec la fable païenne. On peut trouver pourtant qu'il y a excès dans le nombre des épisodes et des descriptions de bataille, de même que le style n'est pas à la hauteur de

l'imagination du poëte. Menezès était moine : sans avoir visité l'Orient, il a su en tracer fidèlement de brillants tableaux qui forment un heureux contraste avec ceux qu'il fait de son pays.

Bras Mascarenhas puisa le sujet de son épopée *Viriato tragico* aux sources antiques du patriotisme lusitanien : il chanta les exploits du pâtre Viriathe, dans la lutte qu'il soutint contre la tyrannie romaine. Quoique défectueux dans l'ensemble, ce poëme, en vingt chants, n'en offre pas moins de grandes beautés de détail, et un intérêt que soutient l'héroïsme de cette lutte qui balança un moment la fortune des Romains. Mascarenhas, avant d'être poëte, passa par toutes les péripéties d'une vie d'aventures : il quitta, jeune encore, la maison paternelle pour courir le monde, fut pris par des corsaires, alla au Brésil, et combattit contre les Hollandais. De retour en Portugal, il se fit remarquer par sa bravoure dans plusieurs rencontres, devint gouverneur d'une forteresse, fut accusé de trahison et plongé dans un cachot. « Son imagination lui suggéra un moyen assez bizarre de sortir de prison : il obtint de son gardien un peu de farine pour composer, disait-il, un remède nécessaire à ses blessures, une paire de ciseaux afin de préparer ses vêtements, et un livre pour dissiper l'ennui dont il était dévoré. Il eut la patience de découper les différentes lettres qui composaient cet ouvrage; il les colla sur quelques feuilles de papier réservées à cet usage, et il écrivit ainsi une longue épître en vers au roi, qui lui rendit la liberté, ainsi que son emploi de gouverneur d'Alfayate. »

La domination espagnole en Portugal, sans faire tort au patriotisme, détermina souvent les écrivains à se servir dans leurs ouvrages de la langue des vainqueurs; du reste,

il était assez habituel aux auteurs, même avant cette époque, d'employer indifféremment les deux idiomes, dont le fond est presque identique. Une femme célèbre au dix-septième siècle, Bernarda Ferreira de Lacerda, mariée à Correa de Souza, écrivit en espagnol l'*Espagne délivrée*, poëme dont les sentiments sont bien portugais, malgré l'idiome étranger qu'elle emploie. On peut en dire autant du poëme *El Alphonso*, sur la fondation du royaume de Portugal, par Moraës e Vasconcellos.

L'influence de l'élément étranger se fit sentir surtout dans la poésie dramatique. Le théâtre, au dix-septième siècle, devint entièrement espagnol; il était alimenté à Lisbonne par des écrivains et des auteurs venus d'Espagne; aucun écrivain portugais ne chercha à le relever de cet abandon; aussi n'avons-nous aucun ouvrage à mentionner dans ce genre pendant la période qui nous occupe, sauf quelques comédies du comte d'Ericeira, père de l'écrivain célèbre de ce nom, qui appartient au siècle suivant.

Mais la poésie pastorale, amusement favori des lettrés portugais, ne perdit pas sa vogue; elle avait envahi le théâtre avec Gil Vicente. Camoëns lui-même avait sacrifié à ce genre doucereux et maniéré, qui était devenu comme une passion nationale; il s'affirma plus que jamais sous la plume de Rodriguez de Lobo, le *Théocrite portugais*, homme de talent, qui habitait la campagne, où il a puisé toutes ses inspirations; sa vie fut paisible et sans éclat; il mourut en se noyant dans le Tage.

Ce poëte campagnard n'est pas resté fidèle à la simplicité de la nature; il avait le goût délicat et raffiné, et il s'occupait beaucoup du choix des mots, de l'habile arrangement des périodes; il aurait pu tenir sa place à côté de mademoiselle de Scudéry, dans le salon bleu d'Arthénice.

Il se préoccupe surtout de la forme, de la cadence, du nombre, dont Cicéron lui fournissait les modèles. Cette imitation est sensible dans ses dialogues philosophiques, intitulés *la Cour au village, ou les Nuits d'hiver,* qui rappellent les *Tusculanes* de Cicéron. Cet ouvrage a eu une notable influence sur la prose portugaise, qui y a puisé de nouvelles formes de style, en même temps que l'art de conter avec grâce et finesse. Ces conversations roulent sur des sujets philosophiques et littéraires; on y trouve des anecdotes, des nouvelles, des observations qui prouvent un goût cultivé et des connaissances très-variées, avec un mélange de pédanterie assez excusable pour l'époque.

Les autres ouvrages de Lobo sont des romans pastoraux qui servent de cadre à ses poésies bucoliques : tels sont le *Printemps* (*Primavera*), *le Berger voyageur* (*o Pastor peregrino*), qui fait suite au premier, et une dernière continuation qui a pour titre *le Désenchanté* (*o Desenganado*). Toutes ces productions sont fades et monotones au premier chef : point de plan ni d'intrigue suivie, point de caractères soutenus; mais il s'y trouve des cantates, des chants bucoliques, des romances qui ont de la grâce et du charme, souvent même du naturel et de la fraîcheur; c'est là leur vrai mérite, en y ajoutant celui du style, qui en est l'ornement principal. Les Portugais peuvent se plaire à la peinture de cette vie des champs, douce et contemplative, qui correspond à un besoin, à une habitude de leur imagination; mais elle n'a qu'un charme médiocre pour les étrangers, habitués à un lyrisme plus vrai, ou au développement d'une action plus dramatique. C'est ainsi que le goût varie d'un peuple à l'autre : il ne faut pas lui appliquer de règles trop absolues. Les Espagnols, si voisins du Por-

tugal, se font une tout autre idée de la poésie, et préfèrent la peinture de la vie active.

Lobo avait une telle prédilection pour la forme pastorale, qu'il y a même astreint la morale et la philosophie; ses *Églogues didactiques* traitent des sujets de ce genre, qui ne gagnent guère à être encadrés dans les tableaux de la vie champêtre. Quand ce poëte aborde des récits héroïques, d'un ton plus élevé, comme dans ses *Romances,* il emploie la langue espagnole, comme s'il avouait l'insuffisance de la sienne pour rendre des sentiments plus nobles ou plus populaires. C'est peut-être cette même raison qui l'a fait échouer dans sa tentative d'épopée, où il chante les exploits de *Nuno Alvarez Pereira,* grand connétable de Portugal : ce poëme en vingt-quatre chants, dont les événements sont distribués par ordre chronologique, n'est, au fond, qu'une chronique rimée, dépourvue d'invention et de charme.

Avec plus d'abondance que de goût, Manuel de Faria e Souza (1590-1649) s'est fait de son temps une réputation que la postérité n'a pas consacrée. Après avoir passé par les fonctions publiques, et séjourné à Rome, il se livra entièrement aux lettres, et embrassa des sujets très-variés, la poésie, l'histoire, la critique; il se vantait d'avoir écrit chaque jour de sa vie douze feuilles de papier, dont chaque page avait trente lignes. Ne serait-ce pas le cas de rappeler l'observation de Boileau?

. . . . . un tel empressement
Marque moins trop d'esprit que peu de jugement.

La plupart des ouvrages de Souza sont écrits en castillan : ainsi, sur six-cents *sonnets,* quatre cents appartiennent à cette langue; ils sont entachés, pour la plupart, de re-

cherche, d'affectation et de bel esprit, car le gongorisme espagnol avait fait invasion en Portugal, et Souza n'avait pas le goût assez sûr, le jugement assez ferme pour savoir s'en défendre. L'églogue convenait trop bien à la tournure de son esprit et à celle de ses compatriotes pour qu'il ne s'y livrât pas avec amour : il cherche même à prouver, dans son *Discours sur la poésie pastorale*, que c'est la seule forme poétique qui puisse rendre convenablement tous les sentiments, tous les actes de la vie humaine; c'est pourquoi il classe ses bucoliques d'après l'idée qui domine dans chacune d'elles. Il a donc des églogues érotiques, rustiques, critiques, maritimes, chasseuses, funèbres, monastiques, fantastiques, etc. C'est une obsession qui touche au ridicule. Néanmoins les Portugais ont longtemps fait grand cas de ses *Dissertations sur la poésie* : c'était, pour eux, le dernier mot de la critique. Le goût de Souza était loin pourtant d'être assez sûr pour servir de guide; on ne le voit que trop dans son *Commentaire sur le Camoëns*, où ce qu'il admire le plus est précisément le défaut le plus sensible des *Lusiades*, c'est-à-dire le merveilleux mythologique. L'érudition qu'il accumule dans cet ouvrage est fatigante pour le lecteur; il n'en tirerait aucun profit sans les notices précieuses qui s'y trouvent sur Camoëns et les grands navigateurs portugais.

L'*Europe portugaise* de Souza est écrite en langue castillane : c'est une histoire générale de Portugal depuis l'origine du monde. Il y cherchait moins le mérite de l'exactitude que les effets de style et la pompe de la narration; le gongorisme y brille à chaque page, et nuit singulièrement, par la recherche de l'esprit, aux qualités que l'on est en droit d'attendre d'un historien.

Si la fécondité d'imagination et la facilité de travail

pouvaient à elles seules prouver le vrai mérite et assurer la gloire, cette palme appartiendrait sans contredit au P. François de Macedo (1596-1681). Né à Coïmbre, il fut dès l'enfance un vrai prodige d'intelligence et de savoir. Il entra à quatorze ans chez les Jésuites, fit profession dans leur ordre, pour passer ensuite dans celui de saint Antoine, puis chez les Franciscains. Le roi Jean l'attacha à plusieurs missions diplomatiques, à cause de sa connaissance des langues; il séjourna longtemps en Italie; le pape Alexandre VII le combla de faveurs, mais il encourut sa disgrâce par défaut de docilité, et se rendit à Venise, où il soutint contre tout venant une thèse *de omni re scibili,* comme Pic de la Mirandole. Pendant huit jours, il proclama ses conclusions sous le titre de *Rugissements littéraires du lion de Saint-Marc;* aucun savant ne put tenir tête à cette bravade encyclopédique. Il enseigna ensuite la philosophie à l'université de Padoue, et mourut dans cette ville à quatre-vingt-cinq ans. Il n'a pour ainsi dire rendu aucun service à la littérature de son pays, car la plupart de ses ouvrages sont écrits en italien. C'est donc plutôt à titre de curiosité bibliographique que nous le mentionnons ici. Barbosa Machado n'a eu garde de l'omettre dans sa *Bibliotheca lusitana,* précieux monument élevé à la littérature de son pays; il lui attribue 109 ouvrages, sans compter 32 oraisons funèbres, 35 panégyriques, 60 discours latins, 48 poëmes épiques, 2,600 poëmes héroïques, 3,000 épigrammes, une foule d'odes, d'épîtres, de lettres familières, etc.; beaucoup de ces ouvrages n'ont pas été imprimés.

Un autre écrivain du même nom, Souza de Macedo, s'est distingué par une fécondité analogue, et Barbosa énumère aussi les titres de ses ouvrages, qui roulent sur

l'histoire, la philosophie, le droit, la poésie. Le seul qui ait eu quelque réputation est son poëme épique l'*Ulyssipo,* en treize chants, dont le sujet est la fondation de Lisbonne.

Il nous serait facile, à la suite de Barbosa, d'énumérer ici les productions d'une foule de poëtes d'un mérite douteux, souvent presque nul, qui se lancèrent dans les extravagances du gongorisme. Cette liste serait aussi fastidieuse qu'inutile : nous ne pourrions que relever des écarts de goût, des absurdités d'invention et de style, et donner les preuves de la dégradation où l'art était tombé. La critique a mieux à faire; elle signale avec bonheur les sublimes créations du génie; elle s'attache au talent pour montrer l'heureux emploi des facultés humaines, mais elle ne gémit qu'un instant sur l'abus qu'en ont fait certains écrivains sans jugement et sans goût. Sa tâche consiste à exposer une littérature vivante et forte, et non à ressusciter les morts.

Du reste, la perversion du goût en Portugal était si complète, que le public était le premier à encourager les écrivains dans la fausse voie où les engageait l'imitation des plus mauvais modèles étrangers. On en voit une preuve dans l'admiration dont fut l'objet une femme célèbre, Violante de Ceo (1601-1693), surnommée la *Dixième Muse du Portugal.* Elle composa à dix-huit ans une comédie qui a pour titre *Santa Engracia*, puis elle embrassa bientôt après la vie religieuse, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à la poésie. Malgré la bizarrerie de ses peintures, l'extravagance des images dont elle prétend orner son style, le phébus amphigourique où se perd sa pensée, elle excita l'admiration générale; ses vers furent recueillis sous le titre de : *Parnasso lusitaneo.*

C'est à cette époque que fut inventée l'élégie amoureuse et plaintive que les Portugais nomment *Saudade*, et qui dégénéra bientôt en fadeurs sentimentales, car ce genre étroit ne pouvait échapper à l'affectation, quand la poésie manquait partout de vérité. Le premier écrivain qui introduisit ce genre fut Antonio Barbosa Bacellar (1610-1663); mais il abandonna la poésie à l'âge de vingt-cinq ans pour se livrer à la jurisprudence, et se distingua par la défense qu'il prit des droits de la maison de Bragance.

Nunez de Sylva, moine théatin, né au Brésil et mort en Portugal, à laissé des *Poésies religieuses* qui échappent en partie au mauvais goût de l'époque.

Francisco de Vasconcellos, né à Madère, s'est préservé avec assez de soin, dans ses sonnets, de l'enflure qui était à la mode; mais Gongora était un puissant fascinateur, et Vasconcellos traita d'après lui la fable de Polyphème et de Galatée. L'informe géant, *monstrum horrendum*, dont Virgile a sobrement esquissé les traits, devint, en Portugal, un type autour duquel s'épuisa l'imagination extravagante des poëtes. On ne vit plus que des Polyphèmes; il y en eut un de Jeronimo Bahia, un autre de Freire de Andrade; il est vrai que ce dernier était une parodie burlesque et ingénieuse de la fable à la mode; mais elle n'empêcha pas d'autres poëtes d'y revenir avec une nouvelle ardeur, ni le public d'admirer ces niaises productions.

Andrade a un mérite plus sérieux dans l'histoire; il n'a fait qu'une biographie, la *Vie de Juan de Castro*, mais il a su en faire un chef-d'œuvre. Le personnage dont il s'est fait l'historien était le quatrième vice-roi des Indes; homme d'une vertu antique, d'un courage chevaleresque, à toute épreuve, il avait su réformer les abus de la colonie, triompher des princes indigènes, délivrer et rebâtir la citadelle

de Diù et maintenir avec honneur la puissance de sa patrie. Comme l'argent lui manquait pour reconstruire la forteresse qui faisait la sécurité de la colonie, il s'adressa aux négociants portugais pour en emprunter; ceux-ci, souvent trompés par l'administration, ne voulaient faire aucun crédit. Castro coupa une de ses moustaches, et la leur envoya comme gage d'honneur de la somme à emprunter. « Il ne m'est resté, leur dit-il, d'autre gage que ma propre barbe, et je vous l'envoie par Diego Rodriguez de Azevedo; car vous devez savoir que je ne possède ni or ni argent, ni meuble, ni autre chose pour assurer votre créance, excepté une vérité sèche et brève que le Seigneur, mon Dieu, m'a donnée[1]. » Ce noble langage fut compris; il obtint ce qu'il demandait; sa famille dégagea ensuite sa moustache et la conserve encore comme un monument de loyauté. Pour lui, il mourut pauvre, mais plein d'honneur et de vertu, entre les bras de saint François Xavier. Tel est l'homme dont Andrade a raconté la vie, et il se montre à la hauteur du sujet par la noblesse, la dignité et la sobre énergie de sa narration: c'est un des plus beaux livres de la langue portugaise.

L'histoire, traitée avec ces vives couleurs, cette indépendance de pensée, cet enthousiasme religieux et patriotique, nous repose des extravagantes aberrations de la poésie. Là se sont réfugiés, pendant le sommeil de la servitude, la fierté nationale froissée par un joug étranger, le souvenir poétique de la gloire passée, l'aspiration silencieuse vers un meilleur avenir.

L'histoire générale du Portugal fut entreprise par Bernardo de Brito (1570-1617), savant religieux qui avait fait

[1] Voir Ferdinand Denis, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal*, p. 359. Paris, 1626, 1 vol.

ses études à Rome. Son ouvrage a pour titre : *Monarchia lusitana;* il eut le tort de remonter, comme beaucoup d'autres, à la création du monde, au lieu d'entrer tout de suite dans le vif de son sujet, ainsi que l'y engageait le titre de son livre. Ses deux premiers volumes ne le conduisent qu'à la naissance de cette monarchie portugaise, par laquelle il aurait dû commencer. La mort l'empêcha de continuer son œuvre, et l'on doit le regretter d'autant plus que son début annonçait des qualités heureuses de narrateur et de critique, appuyées d'un style ferme et soutenu. — L'histoire de Brito a été continuée par Antonio Brandam, professeur à Coïmbre et historiographe général.

Duarte Nunez de Liaõ est aussi un des bons historiens de ce siècle, par ses *Chroniques des rois* et sa *Description du royaume de Portugal,* dont le style est empreint d'une noble simplicité. Un soin consciencieux a présidé à ses recherches, et sa science comme sa bonne foi donne du prix à son travail.

Il y a bien du charme et de l'intérêt dans la *Chronique de saint Dominique,* par Luiz de Souza, que son excellent style a fait placer au nombre des classiques. — Joaõ de Lucena a mis en lumière les prodiges de zèle et de charité de l'Apôtre des Indes, dans sa *Vie de saint François Xavier.* — L'histoire des Indes, déjà traitée par Barros dans son *Asie portugaise,* et par son successeur Couto, fut continuée jusqu'en 1617 par Antonio Boccaro, qui était aussi chroniqueur général.

L'*Histoire ecclésiastique* a été faite avec talent par Fra Esperança.

L'éloquence religieuse a aussi quelques représentants honorables, quoiqu'elle n'ait pas laissé de ces œuvres qui font autorité dans la chaire. Les plus ardents prédicateurs

étaient ceux qui consacraient leur vie aux missions lointaines, et dont le zèle s'attachait moins à la forme du discours qu'au résultat pratique qu'ils poursuivaient pour le salut des âmes. Il en est un pourtant qui, au milieu de ses courses lointaines, de ses infatigables travaux comme missionnaire, trouva le temps d'écrire de nombreux ouvrages, recueillis en quinze gros volumes : c'est le P. Antonio Vieira (1608-1697). Entré à quinze ans dans l'ordre des Jésuites, il se distingua tout d'abord par la prédication dans l'Amérique portugaise, à Bahia; puis il revint en Europe, où il fut bien accueilli par le roi Jean IV. Toujours passionné pour l'étude, il parcourut la France, la Hollande, et se rendit à Rome, où il eut l'occasion de prêcher avec éclat devant la reine Christine de Suède. Mais bientôt il porta toute son ardeur et son talent vers les missions lointaines, retourna au Brésil et déploya une activité prodigieuse pour la conversion des Indiens, en même temps qu'il plaidait éloquemment leur cause auprès de Jean IV pour les soustraire à la cruauté rapace des colons. Son biographe raconte qu'il fit quatorze mille lieues à pied au milieu des vastes déserts du nouveau monde, exposant à chaque instant sa vie pour l'œuvre divine à laquelle il s'était voué. Il composa, en diverses langues, six catéchismes pour l'instruction de ses nouvelles ouailles, et ne fit que redoubler de zèle quand son autorité s'accrut par le titre de visiteur général des missions. Après tant de travaux, il revint en Portugal et consacra la fin de sa carrière aux études qu'il n'avait jamais interrompues au milieu de sa vie active. Ses sermons se ressentent de l'ardeur évangélique qui dévorait son âme : ils sont pleins d'énergie, sillonnés des traits hardis d'une mâle éloquence.

CHAPITRE VI.

Décadence du Portugal au dix-septième et au dix-huitième siècle. — Le ministère Pombal. — État de la littérature au dix-huitième siècle. — Éryceyra et sa réforme. — Barbosa Machado. — L'Académie des Arcades. — Diniz da Cruz, le Pindare portugais. — Correa Garcão. — Les poëtes brésiliens : Caldas de Souza, Gonzaga, Durão, Gama, Claudio Manoel. — Progrès du goût. — Manoel de Nascimento. — Antonio de Azevedo. — Maximiano Torrès. — Ribeiro dos Santos. — Macedo : son épopée *l'Orient*. — Mazinho d'Albuquerque. — Medina e Vasconcellos. — Pina Leitão. — Carvalho Moreira. — Théâtre de José. — Silveira e Silva. — Les *intermèdes*. — Pièces de Correa Garção, de Diniz da Cruz, de Pedegache et Quita, de Luiz, de la comtesse de Vimeiro, de J. B. Gomez, de Pimenta da Aguiar. — Travaux de l'Académie.

Le Portugal a eu dans l'histoire une période unique de grandeur et de gloire incomparables : c'est le seizième siècle. Ce que déploya alors ce petit peuple d'intelligence, d'énergie, de volonté enthousiaste, soit dans ses découvertes et ses conquêtes lointaines, soit dans l'expression littéraire de sa pensée, nous l'avons indiqué dans cette histoire. Mais cet élan ne put se soutenir, et la déchéance suivit de près cette exaltation du caractère national. Une prospérité excessive n'est peut-être pas moins fatale aux peuples que les revers et la souffrance; le Portugal, comme l'Espagne, en a fourni de tristes preuves. Après avoir perdu son indépendance en 1580 par l'annexion à l'Espagne, il la recouvra en 1640 en mettant à sa tête la maison de Bragance. Mais un courant est moins facile à remonter qu'à descendre; la grandeur passée ne put

renaître. La force virile de la nation avait fait place à une sorte d'épuisement; la prospérité, la richesse avaient engendré la mollesse et la nonchalance; on oublia l'agriculture et même le commerce; le travail paraissait moins un honneur qu'une marque d'avilissement. Les colonies furent négligées du moment qu'on en eut épuisé les richesses qui procuraient des jouissances; on exploitait les naturels du pays sans chercher à établir les bases d'une colonisation durable. Aussi, dans le courant du dix-septième et du dix-huitième siècle, le Portugal perdit peu à peu ses plus belles possessions lointaines; il ne lui en reste plus de nos jours que de faibles débris : la Hollande et l'Angleterre ont surtout bénéficié de ces dépouilles. Le faible et incapable Alphonse VI, en mariant sa sœur Catherine à Charles II d'Angleterre, abandonna à ce prince la plupart des possessions de l'Inde; Tanger resta aux Anglais et Ceuta à l'Espagne. Sous Pierre II, en 1703, le traité de Méthuen ruina le Portugal en mettant tout le commerce intérieur aux mains des Anglais : ce fut un coup mortel pour l'industrie et la richesse du pays.

En 1755, un affreux tremblement de terre vint détruire en grande partie la ville de Lisbonne et y faire périr trente mille personnes. C'était sous le règne de Joseph Ier. Le célèbre Carvalho, marquis de Pombal, déploya une énergie singulière pour relever la capitale de ses ruines, et porter partout les réformes. C'était un esprit novateur en même temps qu'un impérieux despote. Maître absolu du roi et du royaume, il brisa tout ce qui faisait obstacle à ses volontés, abusant, quand il le fallait, du plus odieux arbitraire. Ennemi de la noblesse et des jésuites, il profita d'un complot tramé contre le roi pour les terrifier, et envoya à l'échafaud plusieurs membres des plus nobles

familles; il réussit à y impliquer, quoique sans preuves, le Père Malagrida, et le fit brûler sous prétexte d'hérésie. Disciple des philosophes français, cet apôtre de la tolérance ne craignit point d'employer à cette œuvre inique le tribunal de l'Inquisition. D'un autre côté, Pombal fit de grands efforts pour relever la marine et l'armée, faire refleurir l'agriculture, faciliter l'instruction; mais il n'oubliait pas ses propres intérêts, et il acquérait des richesses scandaleuses par les monopoles. Jusqu'à la mort du roi, il étouffa tous les murmures et toutes les résistances par la prison et les supplices. A l'avénement de Marie Ire, le tyran du Portugal fut mis en accusation, et n'échappa au supplice que par la clémence de la souveraine; on l'accusait d'avoir laissé mourir quatre mille personnes dans les prisons.

Si Pombal, maître de ses passions violentes, n'eût appliqué qu'au bien de l'État son énergie et sa puissante volonté, il aurait pu lui rendre une vie nouvelle; mais ce n'est pas par la violence que l'on réforme les peuples. Napoléon envahit deux fois le Portugal pour y combattre l'influence anglaise; quand ses armées furent repoussées, elle y devint plus puissante que jamais.

La littérature reflète assez fidèlement l'état de la société. Nous l'avons laissée, à la fin du dix-septième siècle, en proie au mauvais goût, aux églogues de plus en plus fades et maniérées; ce ne sont pas les poëtes qui manquent; on pourrait les citer en grand nombre; mais c'est le génie qui leur fait défaut, en même temps que le goût les abandonne; il règne dans toutes leurs productions cette uniformité monotone qui amène le dégoût de la satiété.

Il se produisit pourtant, au commencement du dix-huitième siècle, une réaction de bon sens qui eût pu être

féconde si elle eût été secondée par quelque écrivain de génie; elle était due à l'influence française, et fut importée par François-Xavier de Ménésès, comte d'Eryceyra (1673-1744). C'était un homme instruit, grand admirateur de Boileau, dont il avait traduit l'*Art poétique*, et avec lequel il entretint une correspondance suivie. Il servit d'abord son pays dans plusieurs campagnes, et arriva au grade de général et de maître de camp. Sa réputation d'écrivain se répandit par toute l'Europe; s'il suffisait de la fécondité pour assurer la gloire, elle lui serait acquise au premier titre, car on trouve dans Barbosa une longue liste de ses ouvrages, qui prouve une facilité prodigieuse de composition. Cela ne doit pas nous étonner, s'il est vrai, comme on l'assure, qu'il n'ait mis que vingt heures à improviser son *Trésor de l'harmonie*, qui n'a pas moins de quatre mille vers. Un autre tour de force bizarre, c'est la composition de quatre cents couplets où il s'interdit de faire entrer les mots contenant des *e* et des *v*.

Ce ne sont pas là des ouvrages sérieux, et au fond Eryceyra prétendait à la poésie noble et grave; la preuve en est dans son principal poëme, l'*Henriquéide*, épopée en douze chants par octaves. Il y travailla de longues années et voulait en faire la base de sa gloire; il avait même la prétention d'éclipser celle de Camoëns, car il procédait avec plus de sagesse et de mesure, combinait son plan d'après toutes les épopées antérieures, et puisait méthodiquement dans Homère, Virgile, l'Arioste, le Tasse et Lucain; enfin, il ne perdait pas de vue les sages préceptes de son ami Boileau. Ainsi armé de pied en cap, muni de bons modèles et de sens critique, il croyait sérieusement élaborer un chef-d'œuvre. Il ne réussit qu'à aligner de beaux vers, esquisser de brillants tableaux, et produire

dans l'ensemble une œuvre mortellement ennuyeuse. Que lui manquait-il donc? L'essence même de la poésie, c'est-à-dire la vie, l'âme, le mouvement, en un mot l'inspiration. Voilà ce que Boileau ne pouvait lui donner, et ce que les critiques comme les modèles ne remplacent jamais; le goût s'acquiert et se règle, mais l'émotion, l'enthousiasme sont tout personnels à l'écrivain; c'est *l'esprit qui souffle où il veut,* c'est le charbon ardent qui passe sur les lèvres du prophète, c'est la flamme qui allume le génie. Camoëns, malgré ses irrégularités, ses erreurs mythologiques, avait quelque chose de ce feu sacré qu'entretenait son ardent patriotisme; l'*Henriquéide,* conforme aux règles de la poétique, n'est qu'un récit prosaïque combiné avec art, mais qui n'arrive jamais à la véritable émotion. La fondation de la monarchie portugaise par Henri de Bourgogne est l'objet du poëme; le fond est soutenu par les combats contre les Mores, et une sibylle chrétienne intervient pour le côté merveilleux de l'action, qui se termine par la conquête de Lisbonne.

Après avoir mis l'histoire en vers, Eryceyra la raconta en prose, ce qui convenait mieux à la nature et à la portée de son talent. Sa *Restauration du Portugal* est un bon ouvrage, écrit avec pureté et correction, sous l'influence du goût français.

Eryceyra avait si peu la puissance et les qualités d'un réformateur qu'on ne voit pas qu'il ait produit aucun mouvement littéraire un peu marqué. C'est un calme plat, un sillon uniforme. A défaut d'écrivains nouveaux, Barbosa Machado (1682-1770) recense minutieusement les gloires du passé dans sa *Bibliotheca lusitana,* ouvrage consciencieux, mais sans portée critique, car il se contente de donner la biographie de chaque écrivain, la liste de ses

ouvrages, et le jugement qu'en ont porté les hommes les plus célèbres. Ce n'en est pas moins une source fort précieuse pour l'histoire de la littérature portugaise. — Son *Histoire de D. Sébastien* est aussi un ouvrage intéressant et curieux.

Eryceyra était mort depuis douze ans, que le besoin d'opérer une réforme dans le goût et dans les lettres se faisait toujours sentir. Quelques hommes distingués par leur talent, Diniz da Cruz, Manuel Nicolas, Gomès de Carvalho, Garção, voulurent profiter des bonnes dispositions que manifestait le ministre Pombal pour le progrès de la pensée; ils formèrent en 1756 l'*Académie des Arcades,* à l'imitation de celle de Rome qui avait le même nom. L'idée était heureuse, et elle produisit de bons fruits, d'autant plus que les membres qui la composaient, pénétrés du véritable goût national, portèrent surtout leur attention et leur étude sur la période brillante qui avait produit Camoëns. De cette école sortit une pépinière d'écrivains distingués, qui ranimèrent le goût des lettres et répandirent dans la nation les vraies traditions nationales. Malheureusement cette Académie, d'abord très-prospère, ne tarda pas à se dissoudre; elle fut remplacée en 1778 par l'Académie royale des sciences.

Antonio Diniz da Cruz e Sylva (1730-1811), un des fondateurs de l'Académie, où il prenait le surnom d'*Elpino,* passe pour un des meilleurs poëtes du Portugal, et sa verve poétique lui a valu le titre de *Pindare portugais.* Il n'est pas indigne de ce nom glorieux, si tant est qu'un imitateur puisse usurper le nom du modèle. Ses *Odes* sont en effet ce qu'il a écrit de plus élevé, de plus vraiment poétique. Il s'y attache à célébrer les gloires nationales, et son enthousiasme patriotique est à la hauteur des sujets

qu'il traite. Ses *Sonnets*, très-nombreux, ne sont point inférieurs aux *Odes*, malgré les difficultés du genre, et le peu de latitude que sa brièveté forcée laisse à l'imagination; mais les langues méridionales ont tant de souplesse et de ressources musicales qu'elles semblent se jouer des règles étroites où l'écrivain français échoue souvent, puisque, selon Boileau, Apollon en inventa les lois rigoureuses,

Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois.

Les *Idylles* et les *Églogues* de Diniz da Cruz ne sont pas indignes de ses autres poésies; mais il est un ouvrage qui a contribué plus que tout le reste à répandre son nom parmi les étrangers, c'est son charmant petit poëme satirique et comique intitulé *le Goupillon* (*o Hyssope*). Le *Lutrin* de Boileau et la *Boucle de cheveux enlevée* de Pope ont pu lui servir de modèle pour le cadre et quelques détails, mais il n'en est pas moins original par la finesse de l'esprit, la peinture des caractères, le naturel et la vérité. Le sujet, comme toujours dans ce genre d'ouvrage, n'est qu'une aventure plaisante : il s'agit d'une querelle entre l'évêque d'Elvas et le doyen du chapitre au sujet de la présentation du goupillon; on voit tout de suite l'analogie de cette matière avec la querelle chantée par Boileau à propos du pupitre de la Sainte-Chapelle. Mais le poëte portugais a bien observé la couleur locale, et donné une peinture amusante de la société de son temps; il y a même beaucoup de traits et d'allusions qui sont perdus pour le lecteur moderne.

Pedro Antonio Correa Garção (1735-1775), l'un des fondateurs des *Arcades*, appuya de toutes ses forces la réforme du goût, en se reportant vers l'antiquité et les modèles

portugais du seizième siècle. Chez les anciens, il s'attacha à Horace, imita dans ses *Odes* la manière, le style, et même les différents mètres du poëte latin. Avec plus de hardiesse, et surtout de génie, il eût pu avoir une autorité décisive sur la poésie de son temps, car son style a toutes les qualités désirables d'élégance, de noblesse et d'harmonie; ses *Discours* à l'Académie des Arcades montrent qu'il avait à cœur de ramener la littérature dans la bonne voie. Outre ses *Odes*, il a laissé des *Épîtres*, des *Sonnets*, et deux pièces de théâtre. Il s'attira la colère de Pombal par quelques attaques dans la *Gazette de Lisbonne*, et mourut en prison.

Le Brésil a sa place marquée dans la littérature portugaise : il a ses poëtes originaux, qui tendent à s'affranchir des traditions classiques de la mère patrie.

Caldas de Souza (1762-1814) composa des *Poésies sacrées* d'un sentiment religieux vif et profond; on admire aussi beaucoup son charmant poëme sur les *Oiseaux*. Gonzaga a mérité le titre d'Anacréon portugais par la grâce et la naïveté de ses chants, dont la langue est aussi pure qu'harmonieuse. Durão et Basilio Gama chantent les mœurs et les combats des Indiens contre les oppresseurs de leur pays : ces tableaux de la vie du nouveau monde sont empreints d'une vive originalité. Claudio Manoel tient une place des plus honorables dans ce groupe des poëtes brésiliens, mais sa pensée se tourne plus volontiers vers les rives du Tage où s'était passée son enfance.

A mesure que l'on avance vers la période contemporaine, on voit le goût s'épurer, le bon sens remplacer la fadeur sentimentale de l'âge précédent. Le contact de l'esprit français a été pour quelque chose dans ce retour à des doctrines plus saines; beaucoup de nos ouvrages sont

traduits en portugais, et alimentent la lecture des classes éclairées. L'antiquité, mieux étudiée et mieux comprise, vient ajouter un élément fortifiant aux aspirations nouvelles, tout en contribuant à la correction du style. Pourtant la tradition nationale n'est pas négligée : tout bon écrivain tient à honneur de se retremper dans les bons modèles fournis par le seizième siècle, période glorieuse devenue définitivement classique.

C'est dans ce courant d'idées que nous trouvons un des meilleurs poëtes du Portugal moderne, Francisco Manoel de Nascimento (1734-1821). Il appartenait à une bonne famille de Lisbonne, et, jeune encore, son nom commençait à devenir célèbre, lorsque la hardiesse de ses opinions philosophiques, et ses rapports, considérés comme dangereux, avec des Anglais et des Français, le rendirent suspect au pouvoir; il se réfugia en France pour y vivre et mourir dans l'obscurité et l'indigence. Son talent poétique éclate surtout dans ses *Odes*, ses *Satires* et ses *Épîtres*, où il se montre disciple attentif et admirateur passionné d'Horace, sans perdre les qualités natives d'écrivain portugais. Il traduisit aussi en beaux vers les *Guerres puniques* de Silius Italicus; il voulait l'imiter sans doute en composant son épopée *les Fastes du Portugal*, mais il ne l'a pas achevée. La Fontaine était l'objet de sa vive admiration; il a traduit ses *Fables* avec un grand bonheur d'expression et une grâce qui rappellent souvent l'original. Sa traduction des *Martyrs* de Chateaubriand, en vers, est moins heureuse, mais elle offre pourtant le caractère d'une noble poésie.

Manoel de Nascimento eut pour protecteurs dans sa tresse deux amateurs distingués des lettres; le premier Antonio de Azevedo, comte de Barca, qui était ministre

des affaires étrangères au Brésil, et qui traduisit plusieurs poésies de Dryden et de Gray; l'autre, de Brito, séjourna longtemps en France, écrivit dans la *Biographie universelle*, et contribua à faire connaître la littérature de son pays par son *Coup d'œil sur la littérature portugaise.*

Maximiano Torrès resta fidèle à l'*Églogue* nationale : on sait qu'en Portugal, c'est ce fonds qui manque le moins; mais au moins il se rattacha aux meilleurs modèles du Portugal et de l'Espagne, avec des réminiscences de l'antiquité; il conserva ainsi une élégance classique, une pureté délicate, à laquelle il ne manque qu'une verve plus puissante pour le placer dans les premiers rangs des poëtes nationaux. Il était un des membres les plus distingués des *Arcades*, où il prenait le nom d'*Alfano Cinthio.*

Sous le nom d'*Elpino Duriense* brillait à la même académie Antonio Ribeiro dos Santos, qui montra une louable ardeur pour la réforme du langage et le retour à la noble pureté classique. Tous ses ouvrages portent le cachet d'un goût ferme et délicat; sa traduction d'Horace jouit d'une réputation méritée.

L'épopée, si chère aux poëtes portugais, n'a pas été abandonnée par les auteurs modernes, quoique le souffle épique s'accommode mal avec les tendances pratiques et utilitaires de la génération moderne.

José Agostinho de Macedo offre quelques rapports, dans sa verve féconde, avec son homonyme du siècle précédent; il s'est essayé dans la plupart des genres, en prose comme en vers. Il a refait le sujet des *Lusiades* dans son épopée *l'Orient*, mais sans parvenir à la hauteur d'inspiration de Camoëns; il a prouvé une fois de plus que les règles et la critique ne suffisent pas pour créer un poëte. Pourtant son poëme révèle un talent supérieur; la noblesse

et l'énergie ne lui manquent pas; l'action est conduite avec goût et sagesse; les Portugais le citent comme le meilleur poëte de l'époque actuelle.

La même élévation de pensée, la même richesse d'imagination et de style se retrouvent dans deux autres poëmes de cet auteur : la *Méditation* et *Newton*.

Les *Géorgiques portugaises* de Maûzinho d'Albuquerque sont d'une élégante versification, et renferment de gracieux tableaux, des descriptions brillantes, mais rien de bien neuf dans ce genre où Virgile et Delille lui offraient des modèles plus faciles à suivre qu'à égaler.

Nous mentionnerons encore dans le genre épique la *Zarguéide* de Medina e Vasconcellos; il était de Madère, et chantait la gloire du navigateur Zargo ou Zarco, lequel a découvert cette île; — l'*Affonsiada* d'Osorio da Pina Leitão, qui a pour sujet la fondation de la monarchie portugaise; — la *Bragancéide* de Carvalho Moreira. — Si le génie épique du Portugal se jugeait par le nombre de ses œuvres, aucun peuple, dans ce genre, ne pourrait rivaliser avec lui.

Que devient le théâtre dans cette demi-renaissance des lettres portugaises? Il fait aussi des efforts pour sortir de ses ruines et de sa sujétion à l'art dramatique espagnol. Jean V fit venir à Lisbonne un opéra italien, que ses libéralités firent réussir. Un juif nommé Antonio José adapta à ce théâtre des pièces de sa composition, espèces d'opéras-comiques dont la verve un peu grossière, mais animée d'une vraie gaieté populaire, plaisait singulièrement à la foule; mais José fut victime, en 1745, du dernier *auto-da-fé* que l'on ait vu en Portugal, et sa mort ruina le spectacle dont il était l'âme. On a conservé quelques-unes

de ses pièces; elles manquent d'art et de style, mais non point d'originalité.

José eut des imitateurs. Sylverio da Sylveira e Sylva mit dans ses pièces un peu plus de régularité : son *Inès de Castro*, en trois actes, est une tragi-comédie; elle se termine non par la mort, mais par le couronnement d'Inès.

La vraie comédie populaire se retrouve dans les *intermèdes*, qui n'ont rien de commun avec les imitations classiques; c'est là qu'il faut chercher le véritable esprit national, dans l'expression naïve de ses goûts, de ses passions, de ses habitudes. Les recueils de ces pièces, trop négligées et oubliées, méritent pourtant l'attention du critique qui veut se rendre compte du véritable caractère de la nation, car on y trouve plus de vérité et de spontanéité que dans les œuvres savantes des écrivains qui visaient à l'élégance classique.

Correa Garção, cet élégant disciple d'Horace dont nous avons parlé, ne visait à rien moins qu'à relever le théâtre de sa torpeur, en le ramenant aux règles d'un art délicat et épuré. Sa première pièce, le *Nouveau Théâtre*, a une portée satirique et littéraire; il y raille avec esprit et agrément les mauvaises pièces qui corrompaient le goût, et particulièrement le théâtre de José. Sa seconde pièce, l'*Assemblée* (*Partida*), est une satire de mœurs, un petit acte fort bien tourné, où il verse le ridicule sur ces soirées, ces réunions, qui étaient la passion du moment, et où la misère se plaisait à se déguiser sous le couvert d'un luxe d'emprunt.

Diniz da Cruz n'a fait qu'une comédie, le *Faux Héroïsme*, mais elle est excellente et établit fort bien la supériorité du mérite personnel sur celui qui est dû au hasard de la naissance.

Dans le genre classique, tel que l'a créé l'esprit français, deux auteurs, Pedegache et Quita, composèrent ensemble une *Hermione* et une *Inès de Castro*. — Une autre *Inès* est due à la plume de Nicolas Luiz. — La comtesse de Vimieiro se fit une réputation assez brillante par sa tragédie d'*Osmia*, qui passa pour la meilleure des temps modernes, et qui fut couronnée en 1788 par l'Académie; on y remarque une certaine vivacité de passion jointe à la délicatesse des sentiments. — Mais on s'accorde aujourd'hui à donner la palme à la *Nova Castro* de J. B. Gomez, à cause des situations touchantes et de l'intérêt qu'on y trouve, en même temps que de ses rares qualités de style. Néanmoins le sujet si national d'*Inès* n'y est pas traité avec une observation exacte de la couleur locale et de la vérité historique; on y voit un reflet du théâtre grec, à travers le prisme de l'art français.

Le *Théâtre tragique* de Pimenta de Aguiar contient un assez bon nombre de pièces conçues aussi d'après les données de notre théâtre; pourtant il se rattache à l'esprit national en prenant le plus souvent ses sujets dans les annales du pays. Cet auteur ne manque ni d'originalité ni de noblesse, mais son style est défectueux, et il se sert mal du dialogue.

Il faut rendre hommage en passant aux travaux de l'Académie des sciences, qui a rendu, depuis un siècle, de grands services au développement intellectuel de la nation. Elle fut fondée par les soins du duc de Lafoens, oncle de la reine Marie Ire. Ce prince avait passé vingt-quatre années à voyager à travers l'Europe et l'Asie. Doué d'un esprit droit, d'un grand sens d'observation, il avait beaucoup appris, et, en créant l'Académie portugaise, il voulait former un centre d'études propre à encourager

le talent, à développer le mouvement de l'intelligence. Le succès a justifié ses espérances : l'Académie a rendu de grands services aux sciences et aux lettres par la publication de nombreux ouvrages, de mémoires, de documents en tous genres. On lui doit un *Grand Dictionnaire*, qui est un monument précieux pour la langue et la littérature. Les *Discours* prononcés sur les travaux de l'Académie ont aussi de l'importance au point de vue scientifique; mais l'intérêt s'attache surtout aux *Mémoires de littérature*, où l'on trouve d'excellents travaux de critique au sujet des grands écrivains qui ont illustré le pays.

CHAPITRE VII.

Situation actuelle : progrès accomplis. — Francisco Lobo. — Almeida Garrett, chef de l'école moderne. — Castilho. — Herculano de Carvalho. — Gonçalevez Dias. — Mendès Léal. — Rebello da Silva. — Castello Branco. — Le drame et le roman : auteurs divers. — Comte de Santarem. — Rodriguès de Bastos. — Coelho de Magalhaens. — Teixeira Vasconcellos. — La presse et son influence : journalistes et poëtes.

On sait que la famille régnant en Portugal fut forcée, en 1808, de se retirer devant l'invasion française, et de se réfugier au Brésil. Quand ce pays recouvra son indépendance en 1810, grâce au concours des armées anglaises, ce fut pour tomber dans une sorte de vassalité vis-à-vis de l'Angleterre, et la colonie brésilienne, par la présence prolongée de la famille royale, obtint en quelque sorte la primauté sur la mère patrie. Cet état de choses excita des troubles en Portugal; la révolution espagnole de 1820 eut son contre-coup dans ce pays; on y vit reparaître les Cortès, qui n'avaient pas été réunies depuis 1697; une constitution fut promulguée, et le Brésil profita des troubles pour se détacher de la métropole. Don Pedro, devenu empereur du Brésil, céda le trône du Portugal à sa fille Dona Maria en 1826. Ce fut le signal de luttes nouvelles. Don Miguel, qui s'était déjà révolté plusieurs fois contre son père, Jean VI, disputa le trône à sa nièce dona Maria, et fut maître du pouvoir de 1828 à 1833; mais il ne put se maintenir contre l'intervention armée de l'Angleterre, de

l'Espagne et de Don Pedro, son frère. Dona Maria reprit le pouvoir, et s'y maintint jusqu'à sa mort en 1855; mais le pays n'en fut pas moins agité par des luttes et des compétitions de partis, qui portèrent atteinte à sa prospérité renaissante.

Il faut pourtant signaler un progrès réel dans le développement national. Les écoles se sont multipliées; l'instruction s'est répandue. Pedro V, fils de Dona Maria, pendant un règne trop court pour le bonheur du Portugal, accomplit d'heureuses réformes; il fonda cinq chaires à Lisbonne pour l'enseignement supérieur de l'histoire, de la littérature et de la philosophie. Prince instruit, éclairé, il surveillait lui-même les écoles qu'il avait fondées dans les palais de Mafra et de Nécessitades.

Il nous reste à mentionner les écrivains principaux de l'époque contemporaine dans une revue rapide et succincte. Si le nombre en paraît peu considérable, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une nation qui compte moins de quatre millions d'habitants, et que son développement intellectuel a été entravé par un concours d'événements défavorables. Mais le Portugal jouit aujourd'hui d'un calme, d'une sécurité qui lui ouvrent les horizons d'un meilleur avenir; il ne peut manquer d'en profiter pour marcher sûrement dans la voie du progrès auquel le convient les hommes éminents de la nation.

Francisco Lobo, évêque de Viseu, doit être cité comme le meilleur écrivain de cette période de transition. Ministre de don Miguel, théologien profond, savant littérateur, il y avait en lui l'étoffe d'un Joseph de Maistre. Il n'a laissé que des études incomplètes, des esquisses; mais la pensée en est vivante et forte, la forme excellente. Rien de mieux écrit que son *Essai sur frei Luiz de Souza*, son *Mémoire sur*

Camoëns, sa *Vie du duc de Cadaval* : ce sont des modèles de composition, des chefs-d'œuvre de style.

Le rénovateur de la poésie portugaise fut Almeida Garrett. Après avoir fait une tragédie classique, *Caton*, calquée sur celle d'Addison, et versifié quelques chants, à l'imitation de Manoel de Nascimento, il salua la muse romantique de Byron et de Lamartine, qui devinrent ses inspirateurs, ses modèles. Voici son adieu au Parnasse antique :

« Idoles dorées d'Ascra, agréables fictions de la Grèce poétique, qui m'avez charmé dans mon enfance et dans ma jeunesse, adieu, adieu pour toujours! Je m'envole vers d'autres pays, vers d'autres hémisphères, vers d'autres autels, vers d'autres dieux. »

Un roman en vers, *Dona Bianca*, fut le signal de cette évolution du poëte. On y sent l'influence de Walter Scott et de Byron; mais le sujet est national, et les tableaux, les sentiments sont relevés par une riche poésie. L'auteur fut salué par une admiration unanime. Son talent parut faiblir dans un second poëme sur Camoëns, mais il se releva dans *Adozinda*, légende intime et charmante, d'une poésie harmonieuse et d'un intérêt dramatique.

Après un recueil de poésies lyriques qui ajouta à la gloire de son nom, Garrett devint député, ministre; mais il trouva du temps pour écrire des pièces de théâtre qui furent jouées avec un grand succès : *Un Auto de Gil Vicente*, l'*Alfageme de Santarem*, *Luiz de Souza*. Ce dernier drame est le meilleur; l'intérêt en est vif et les caractères bien dessinés. La prose de Garrett ne vaut pas ses vers; son roman l'*Arco de Santa-Anna* en est la preuve, quoiqu'on y puisse louer une peinture exacte des mœurs du quatorzième siècle.

Antoine-Félicien de Castilho (1800) est devenu aveugle à la suite d'une maladie cruelle, la variole; mais, grâce aux soins dévoués de son frère, il put faire d'excellentes études, approfondir l'histoire, l'antiquité, les sciences, et devenir, nouvel Homère, l'un des plus excellents poëtes de son pays. Les Portugais témoignent une vive admiration pour ses divers recueils poétiques : *Lettres d'Écho à Narcisse*, les *Jalousies du Barde*, le *Printemps*, les *Méditations poétiques*, et tiennent en haute estime son poëme sur Camoëns. On lui doit aussi de fort bonnes traductions, des *Tableaux historiques*, et un *Traité de versification portugaise*.

Herculano de Carvalho e Aranjo (1810) fit ses études à Paris et s'y adonna avec ardeur aux langues et à la littérature. L'école romantique était alors dans tout son éclat; il en adopta les ardeurs généreuses et la propagea en Portugal, tant au moyen du journal *le Panorama* que par ses poésies *la Harpe du Croyant* et un livre en prose, la *Voix du Prophète*. Ce dernier ouvrage, écrit dans un style apocalyptique, à l'imitation des *Paroles d'un Croyant* de Lamennais, fit une impression profonde dans le pays, qui était agité par la révolution. L'auteur y peignait l'avenir du Portugal sous les couleurs les plus sombres. Les poésies d'Herculano semblent être un écho de celles de V. Hugo, et son roman d'*Enrich, prêtre des Goths*, rappelle aussi de très-près *Notre-Dame de Paris*. Après la publication de plusieurs autres romans et nouvelles, Herculano s'est adonné à l'histoire, et y a trouvé le complément de sa gloire d'écrivain. Son *Histoire de Portugal*, en quatre volumes, est une œuvre d'un haut mérite, par l'élévation des idées, l'ampleur de l'érudition, l'éclat et la pureté du style. Il a également contribué à la publication des *Monuments his-*

toriques du Portugal, entreprise par l'Académie royale.

Gonçalevez Dias (1823), né au Brésil, appartient au Portugal par ses œuvres poétiques et par les études qu'il fit à l'université de Lisbonne. Il y a des vers charmants, des morceaux inspirés dans ses divers recueils : les *Premiers Chants*, les *Seconds Chants*, les *Derniers Chants*. La ballade gracieuse et naïve est le genre où il réussit le mieux.

Mendès Léal (1822) est un des écrivains les plus féconds et les plus distingués de la littérature contemporaine dans son pays. Il débuta par le journalisme et embrassa successivement tous les genres, la poésie, le théâtre, le roman, l'histoire, déployant partout une facilité extrême et une supériorité incontestée. Ces succès littéraires ont donné à Léal une notable influence dans son pays, et l'ont fait arriver à la députation, au ministère, aux honneurs académiques, et enfin à l'ambassade de Paris. Ses poésies lyriques sont remarquables par l'éclat du style et l'émotion patriotique qui les anime : *Ave Cæsar*, le *Fantôme noir*, sont des pièces qu'on ne se lasse pas de relire et d'admirer. Ce souffle lyrique se retrouve même dans ses drames, auxquels il donne parfois un caractère de haute et vigoureuse inspiration, surtout dans les sujets patriotiques. Ses pièces les plus applaudies sont les *Deux Renégats*, les *Hommes de marbre*, l'*Homme au masque noir*, *Alva Estrella*, l'*Héritage du Chancelier*, *Martim de Freitas*. Dans le drame comme dans la comédie, Mendès Léal est aujourd'hui le maître de la scène par la vigueur de l'invention, l'originalité de la facture, la fertilité des ressources, l'entente de l'effet, la pureté, l'élégance du style.

Rebello da Silva (1822) n'a pas, dans ses pièces, toutes les hautes qualités de Léal, mais il a plus d'entrain, de finesse et de grâce. Député au parlement, orateur remar-

quable, il fut d'abord journaliste, puis secrétaire du conseil d'État et professeur de littérature. En Portugal comme en Espagne et en Angleterre, on arrive aujourd'hui à tout par les lettres, et c'est justice : le génie littéraire n'est-il pas le cachet de la vraie supériorité intellectuelle? Outre ses romans historiques, d'une valeur sérieuse, Rebello a composé les pièces suivantes : la *Jeunesse de Jean V,* qui est une imitation d'*Othello,* et l'*Honneur et l'Argent,* imitée de la comédie de Ponsard. Le gouvernement l'a chargé d'écrire l'*Histoire du Portugal au dix-septième et au dix-huitième siècle.*

Castello Branco (1825) est le romancier en vogue du Portugal, et ses ouvrages se multiplient tellement qu'il serait trop long d'en énumérer tous les titres. Il nous suffira d'indiquer les suivants : *Augustin de Ceuta, Deux Heures de lecture,* les *Mystères de Lisbonne, Purgatoire et Paradis,* scènes contemporaines. Il a donné au théâtre plusieurs drames et comédies : le *Dernier Acte,* les *Larmes bénies, Morgado de Fafe.*

C'est surtout dans le drame et le roman que se manifeste l'activité intellectuelle en Portugal; là est l'ambition des auteurs, la curiosité publique, le mouvement et la vie. On emprunte beaucoup à la scène française, par des traductions ou des imitations, mais les productions originales sont aussi fort nombreuses. Citons encore, parmi les écrivains les mieux accueillis du public, Ernesto Biester, dont les drames : *Raphaël, Noblesse de l'Ame, Printemps éternel, Rédemption,* offrent un caractère original et pittoresque; Abranches, pour son *Captif de Fez,* drame plein de mouvement et de vie; Pereira da Cunha, auteur de l'*Héritage de Barbadão;* José d'Almada, dont la *Prophétie* se distingue par le goût et le sentiment; enfin, João de Andrade Corvo de Camoëns (1824), connu dans la science

et dans les lettres; ses romans ont eu du succès, et l'on a applaudi, au théâtre, ses deux drames : *D. Maria Tellès* et l'*Astrologue*.

Barros y Souza, comte de Santarem (1790-1856), a consacré ses soins aux recherches sérieuses de l'histoire et aux études de la diplomatie. Ministre plénipotentiaire en Danemark, ministre d'État en 1827, il fut dévoué au parti de don Miguel, dont il prépara le retour, et il le soutint jusqu'à sa chute comme ministre des affaires étrangères. Il se retira ensuite à Paris et se livra à de grands travaux historiques. Il publia, en français, l'*Introduction au tableau des relations politiques et diplomatiques du Portugal;* les *Recherches sur Améric Vespuce*. Ses principaux ouvrages en portugais sont : les *Découvertes des Portugais sur la côte occidentale d'Afrique*, enfin un grand travail en quinze volumes : *Tableau élémentaire des relations politiques et diplomatiques du Portugal avec les différentes puissances du monde;* cette précieuse collection, que Santarem n'avait pu achever, a été complétée par Rebello da Silva.

Rodriguès de Bastos (1777), avocat, député aux Cortès, quitta la vie politique en 1834, et composa dans sa retraite divers ouvrages que le public accueillit avec faveur : *Méditations et Discours religieux, Recueil de pensées, maximes et proverbes*, la *Vierge de Pologne*.

José Estevão Coelho de Magalhaens (1809-1862) fut un des orateurs les plus brillants du parlement portugais. Il servit toujours avec ardeur le parti progressiste, soit à la tribune, soit sur les champs de bataille, soit comme rédacteur de journaux. Ses discours politiques sont pleins de fougue et de mouvements passionnés.

Antoine-Auguste Teixeira Vasconcellos (1816) a été tour à tour militaire, journaliste, voyageur, romancier, histo-

rien, employé à des fonctions diverses, membre du Conservatoire et de l'Académie. Il a fini par se fixer à Paris, où il a fondé la Société ibérique, qui a pour but de publier les ouvrages relatifs à l'Espagne, au Portugal et au Brésil. C'est un homme très-savant, un fin observateur, un publiciste qui fait grand honneur à son pays.

Pour quiconque a étudié avec un peu de soin l'état actuel de la littérature en Portugal, il est évident que le pays est sorti de la torpeur et de l'abaissement intellectuel où les malheurs politiques, les divisions, les guerres civiles et étrangères l'avaient plongé pendant les quarante premières années du siècle. C'est un réveil qui promet un avenir plus brillant encore : la séve est revenue à ce vieux tronc que l'on croyait près de mourir ; on dirait même parfois qu'il y a exubérance dans ce retour à la fécondité. Le théâtre, le roman, la presse militante ont leurs écarts, leurs excès; mais le goût et le bon sens feront avec le temps la part de ce qu'il faudra oublier et de ce qui est digne de survivre : mieux vaut la vie, avec quelques folies de jeunesse, que la décrépitude.

C'est à la presse, et aux nombreux écrivains qui l'alimentent, qu'est dû ce mouvement remarquable de résurrection intellectuelle; c'est par le journalisme que se sont révélés la plupart des écrivains, et que sont arrivés aux honneurs, au pouvoir, les hommes les plus éminents de la nation. Là est le moyen d'influence, la direction de l'esprit public, le véhicule des idées et du progrès en tous genres. Il y a bien les dangers, les écueils, les excès comme partout; le mal est à côté du bien, on abuse souvent du droit comme on méconnaît le devoir. C'est le sort des choses humaines d'être toujours mêlées d'imperfections. Aux écrivains cités plus haut, qui sont arrivés par

le journalisme, nous pouvons ajouter les suivants, qui lui ont dû leur notoriété ou leur influence : Rodrigo da Fonseca, Passos Manoel, Fontès de Mello, Martins Ferrão, le duc de Saldanha, le comte de Thomar, le comte d'Avila, le comte de Castro, le marquis Sà da Bandeira, Rodrigues de Sampaio, Silva Tullio, Andrade Corvo, Cascaes, Chagas, Serpa Pimentel.

Comme complément à cette revue des auteurs contemporains, nous ajouterons le tableau suivant d'un critique qui lui-même compte parmi les bons écrivains actuels : « Qu'on lise les œuvres de João de Lemos, ce chantre d'un lyrisme passionné, on sera frappé du sentiment pur et de l'heureuse harmonie qui les distinguent. Il y a des images d'un grand effet dans la *Lune à Londres*, et dans d'autres de ses compositions. Les *Chacaras* délicieuses de Pereira da Cunha, et les vers sonores de Bulhão Pato, font songer tantôt à Alfred de Musset, tantôt à Chénier et à Millevoye. On applaudira sans réserve ces romances chevaleresques, où s'épanouit une douce mélancolie : le *Cid*, la *Cidazunda*, les *Armes de Coïmbre*, produits de la muse rêveuse de Freire Serpa ; ces rondós nonchalants et pittoresques de Palmeirim, de Théophilo Braga, de Corvo et de Sarmento, éclatants de vie et de chaleur. Citons encore les vers héroïques d'Antonio Viale, les ironies poignantes de Rossado, de Novaes et de Pinheiro Chagas ; les mélodies vaporeuses et idéales de Costa e Silva, d'Antonio Serpa, d'Amorim. Partout, au milieu d'un grand désordre d'idées, se montre une séve abondante, des élans vigoureux, une véritable inspiration poétique[1]. »

[1] PEREIRA DA SILVA, *la Littérature portugaise*. 1866, 1 vol.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE MODERNE

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE MODERNE

CHAPITRE PREMIER.

La Grèce ancienne et moderne. — Byzance et le Bas-Empire. — Les Turcs à Constantinople. — Résultat de la conquête pour la langue et les lettres. — Réveil de la Grèce en 1821. — Les *Hétairies*. — La Grèce indépendante. — Recueil des *Chants populaires*, par Fauriel. — Rizos Neroulos. — Société des *Études grecques* à Paris. — La langue vulgaire au moyen âge. — Séthos. — Prodromos. — Les romans de chevalerie en Grèce. — Poésie populaire. — Le grec moderne.

Notre étude générale des littératures européennes ne serait pas complète si nous n'y ajoutions une esquisse rapide sur la Grèce moderne, qui a bien le droit d'y réclamer sa place. Ne porte-t-elle pas un nom dont la noblesse oblige? N'a-t-elle pas hérité de ce divin idiome immortalisé par Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide, Hérodote, Thucydide, Xénophon? Ne fait-elle pas de nobles efforts pour reprendre les traditions de ce merveilleux génie qui a produit tant de chefs-d'œuvre dans les lettres et dans les arts? La Grèce, c'est le flambeau de l'antique civilisation: sa lumière a rejailli sur toute l'Europe. Rome lui a dû son élan poétique et littéraire. Le siècle d'Auguste procède

directement de celui de Périclès. Le génie latin, rude et grossier, s'est greffé sur le génie grec, et lui a emprunté cette grâce, cette élégance, cette pureté classique qu'il n'eût point trouvée en lui-même. Héritiers de cette double civilisation antique, qui nous a été transmise avec ses chefs-d'œuvre, nous ne saurions trop lui rendre hommage, et le peuple qui la représente aujourd'hui, en s'efforçant de la faire revivre, a droit à toutes nos sympathies comme à nos encouragements.

Dans l'ordre de la nature, la plante croît, se développe et étale bientôt au soleil la beauté de sa verdure, l'éclat de ses riches couleurs. Cette splendeur n'a qu'un moment : le dépérissement suit de près. Tout ce qui vit est soumis à cette loi providentielle de l'épanouissement et de la décadence. Ainsi en est-il des nations : il est un moment où toutes les forces intellectuelles semblent atteindre leur apogée; l'imagination a toute la force, la grâce, la fraîcheur dont elle est susceptible; la raison la guide par l'ascendant du goût; il se produit comme une floraison naturelle dans les œuvres de l'esprit; elles exhalent alors ce parfum exquis dont le génie a le privilége de fixer les émanations pour les transmettre aux âges futurs. Tel fut pour la Grèce ce beau siècle de Périclès, où Athènes réalisa dans tous les genres le type idéal du beau; où fleurirent à la fois Sophocle et Euripide dans la poésie; Phidias, Polygnote, Parrhasius et Zeuxis dans les arts; où s'élevèrent le Parthénon, l'Odéon, le temple d'Eleusis. Bientôt après, Platon vint couronner cette brillante période des rayons de son immortelle esthétique, et Démosthène jeta les flots de son éloquence sur le tombeau de la liberté expirante. Philippe tenait la Grèce en échec, et Alexandre grandissait pour l'asservir : la bataille de Chéronée fut le signal de la décadence.

On sait ce que devint la Grèce sous les successeurs d'Alexandre, et comment elle fut la proie de la conquête romaine. La belle langue des Hellènes tomba entre les mains des sophistes et des rhéteurs; le génie disparut avec la liberté. L'idiome grec s'altéra par le mélange des nations; Byzance, devenue le centre de l'Empire, touchait aux confins de la barbarie. L'Église eut pourtant le privilége d'arrêter un peu cette décadence; elle inspira de nobles accents à saint Basile, à saint Grégoire de Nazianze, à saint Jean Chrysostôme. Mais la sophistique grecque prit bientôt le dessus, et la langue devait avoir le même sort que ce malheureux empire de Constantinople, battu en brèche par les barbares, livré à des dissensions sans cesse renaissantes, dégradé par la corruption, et devenu cet État qui s'est longtemps et péniblement soutenu sous le nom de Bas-Empire.

De longs siècles s'écoulent sous cette torpeur de l'esclavage byzantin; ce n'était pas la vie, ce n'était pas la mort. Ce peuple vieilli et dégradé n'avait plus d'ardeur que pour des disputes stériles, pour les factions sanglantes du cirque. Justinien ne montra que faiblesse et impuissance; il employa les fonds destinés aux écoles à la construction de forteresses qui ne devaient pas arrêter les Barbares. Il sacrifiait Bélisaire, le seul défenseur de l'Empire, à d'injustes soupçons, et faisait fermer l'école philosophique d'Athènes. Aux attaques des Perses, des Bulgares, des Sarrasins, succédèrent celles des Turcs seldjoucides, et les croisades, loin de profiter à l'empire grec, précipitèrent sa ruine. La Grèce fut morcelée par les conquérants du Nord; Venise étendit sa domination sur tous les ports de l'Orient, et le doge put s'intituler *seigneur d'un quart et demi de l'empire grec*. Les Latins, séparés des Grecs par le schisme,

les abandonnèrent aux coups des Turcs, et Mahomet II finit par s'emparer de Constantinople (1453).

La culture de la Grèce ancienne avait jeté de si profondes racines qu'elle ne périt pas tout entière dans ce naufrage de la nation. La langue populaire avait été sans doute profondément altérée par l'ignorance et l'invasion des éléments étrangers, mais les monuments littéraires n'avaient pas tous péri, et les savants pouvaient toujours recourir à ces sources pures, pour y retremper leur goût et rafraîchir leur esprit. Mais la Grèce, livrée à l'oppression d'un barbare vainqueur, devait profiter moins que l'Europe elle-même des travaux auxquels se livra l'érudition. La prise de Constantinople fit refluer vers l'Occident tout ce qui restait de la science antique. Déjà même avant cette époque le mouvement de la renaissance en Italie y avait attiré des hommes éminents, dont le mérite était mieux apprécié dans ce pays que dans leur propre patrie. Tels furent Emmanuel et Jean Chrysoloras, Théodore Gaza, George de Trébizonde, Bessarion. D'autres les suivirent, et c'est par eux que nos écoles d'Occident furent initiées aux beautés immortelles des écrivains de la Grèce antique. Nous avons indiqué, en parlant de l'Italie, avec quelle ardeur étaient recherchés les manuscrits anciens, et comment la Grèce en fut dépouillée au profit de l'Europe; mais ils tombaient sur un terrain bien préparé ; on les lut, on les étudia avec passion, avec admiration, et ils contribuèrent puissamment à former le goût des nations modernes.

Il ne faut pourtant pas croire que la conquête de Constantinople par les Turcs ait entièrement dépouillé les Grecs de leurs ressources littéraires et des moyens d'éducation. Mahomet II ne se montra pas hostile à la religion chré-

tienne, et il laissa au clergé grec une certaine indépendance. Le patriarche Gennadios, homme instruit et distingué, en profita pour établir une école auprès de son église, et une bibliothèque où il rassembla de nombreux manuscrits échappés au désastre de la conquête : la tradition du savoir fut ainsi conservée. D'autres écoles grecques prirent ensuite naissance dans différents endroits, au mont Athos, à Athènes, à Janina, à Smyrne, à Patmos, à Corfou, à Zante, à Larisse ; on y enseignait le grec littéral, la théologie, la rhétorique, les éléments des sciences. La lumière n'était sans doute pas bien vive ; c'était plutôt un feu latent, concentré sur quelques points isolés, et qui ne pouvait réchauffer la nation entière, ployée sous le faix de la conquête et de l'esclavage. Il y eut de longs siècles de souffrances et d'obscurité ; mais le réveil devait venir, et sur l'Acropole d'Athènes a pu luire enfin un premier rayon de liberté, prélude d'un affranchissement plus complet de la race qui a produit Léonidas et Philopœmen.

La génération actuelle peut se rappeler encore l'enthousiasme qu'excita en Europe le soulèvement de la Grèce en 1821 contre le joug oppressif de la Turquie. La voix des poëtes encouragea ce noble élan vers la liberté : V. Hugo, Casimir Delavigne trouvèrent pour elle des accents émus ; Byron fit plus : il alla mourir à Missolonghi pour une cause dont il ne devait pas voir le triomphe. Déjà, depuis un demi-siècle, il y avait eu des tentatives de soulèvement, toujours réprimées. Les associations connues sous le nom d'*Hétairies* furent la base de ces mouvements patriotiques. L'*Hétairie des Philomuses*, fondée à Vienne par Capo d'Istrias, puis transportée à Athènes, avait pour objet de créer des écoles en Grèce et de propager le goût de l'art antique ; mais une autre *Hétairie*, dirigée par le poëte Rhigas, était

une association secrète qui tendait à l'affranchissement de la nation. Rhigas perdit la vie dans cette tentative, mais la société subsista ; Alex. Ypsilanti en prit la direction en 1820, et elle fut l'âme du mouvement insurrectionnel qui prépara la délivrance du pays. Aux anciens chants klephtiques se joignirent les accents d'une poésie nouvelle, inspirée par l'ardeur de la lutte et l'amour de l'indépendance. Le comte Denys Solomos composa son *Hymne à la Liberté*, répété par toutes les bouches, et bientôt traduit dans toutes les langues.

Notre but n'est pas de raconter l'histoire de cette lutte héroïque, qui dura neuf années, et dans laquelle un petit peuple, animé du souffle de la liberté, résista à toutes les forces de l'empire ottoman. Là se signalèrent par leur courage intrépide des hommes dont la gloire a couronné les noms, Tsavellas, Botzaris, Karaïskakis, Capo d'Istria, Kanaris, Kolocotronis, Miaoulis, Mavrocardato, de Colettis. Toute l'Europe avait les yeux tournés vers la Grèce ; l'opinion publique, la presse entière, comme la poésie, encourageaient ces nobles efforts. Les puissances finirent par s'émouvoir, et les flottes combinées de la France, de l'Angleterre et de la Russie écrasèrent la marine turque à Navarin. En 1830, la Grèce était déclarée indépendante, et deux ans après Othon de Bavière recevait la couronne du royaume hellénique.

Cette sympathie profonde, enthousiaste, que la Grèce a excitée en Europe dans tous les cœurs généreux, elle la doit surtout à son nom, à son passé, aux glorieux souvenirs qui s'y rattachent. N'est-elle pas le symbole de la civilisation antique ? N'est-elle pas ce sol sacré où fleurirent les lettres et les arts dans leur expression la plus pure, la plus humaine, la plus idéale ? N'avait-elle pas légué au

monde moderne les plus beaux souvenirs de l'héroïsme, de la liberté, comme les modèles les plus accomplis de la pensée ? Aussi peut-on dire que la renaissance de la Grèce est le fruit de cette admiration et de ces souvenirs : ce sont les morts glorieux qui ont rendu l'existence nationale à ces survivants d'une race si longtemps opprimée, et un moment oubliée par l'histoire : la fable du phénix renaissant de ses cendres est devenue ici une réalité.

On connaissait peu de chose en France sur la langue et la littérature de la Grèce, quand parurent en 1824 les *Chants populaires de la Grèce moderne,* par les soins de Fauriel. Ce fut comme une révélation ; les Klephtes, les Pallikars furent bientôt à la mode ; ils inspirèrent nos poëtes et nos artistes. Cet ouvrage rendit un éminent service à la cause de l'émancipation ; il entraîna l'imagination publique, et exerça son influence sur les décisions de la diplomatie. L'attention se porta sur cette langue hellénique, héritière de l'ancienne, et capable de servir d'instrument à une nouvelle civilisation.

Peu après, un parent d'Ypsilanti, Jacovaki Rizos Neroulos, littérateur distingué, qui avait rempli des fonctions importantes en Valachie et en Moldavie, fut poussé par les événements jusqu'à Genève, et fit dans cette ville un cours de littérature grecque moderne[1], dont la publication jeta un nouveau jour sur l'état intellectuel et littéraire de la Grèce. L'impulsion une fois donnée ne s'arrêta plus. La Grèce renaissante se livra avec ardeur à l'étude ; elle eut ses poëtes, ses historiens, ses philosophes, ses savants, tous animés d'une noble émulation, cherchant à

[1] *Cours de littérature grecque moderne,* par Rizos Neroulos. Genève, 1828, 1 vol. Il eut deux éditions en une année, et fut traduit en hollandais, en italien, en grec.

propager l'instruction, à épurer la langue, à se mettre en communication avec le reste de l'Europe. Nous verrons que ces efforts ont été couronnés de succès.

Une bonne fortune pour la Grèce, ç'a été la fondation à Paris, en 1867, de la *Société pour l'encouragement des études grecques*. Là figurèrent en première ligne les plus savants professeurs de nos facultés, MM. Patin, Egger, Beulé, Rossignol, Villemain, Saint-Marc Girardin, Brunet de Presle; bientôt une foule de notabilités européennes, dans les lettres, les sciences, le commerce, tous les admirateurs, les amis de la Grèce ancienne et moderne tinrent à honneur de se faire inscrire parmi ses membres. Le but de cette association est d'encourager, de propager les meilleures méthodes pour l'étude du grec, de publier les livres les plus utiles au progrès de cette langue. Un banquier grec de Constantinople, M. Christakis Zographos, fit don à la Société d'une somme de vingt mille francs, destinée à fonder un prix annuel par voie de concours. Les travaux de cette utile association acquièrent une importance de plus en plus grande, et l'*Annuaire* qu'elle publie chaque année porte le témoignage de ce développement. La Grèce moderne tient une place des plus honorables dans cette publication, qui sert comme de trait d'union entre la langue ancienne et l'idiome actuel des Hellènes. La jeune nation a donné la main à la *Société française* en suivant son exemple : elle a fondé en 1869 la *Société athénienne pour la diffusion des lettres grecques* et le grand *Syllogue* de Constantinople. Athènes a son Université depuis 1837. Partout on écrit, on compare, on étudie, on fonde de nouvelles écoles. Les auteurs anciens sont traduits en grec moderne avec un soin, un succès qui concourt au progrès de la langue, à sa fixité. En marchant dans cette voie, la Grèce

devenue libre prouvera qu'elle est digne de ses glorieux ancêtres.

La Grèce sort donc de ses ruines après de longs siècles de décadence et une période d'affreuse servitude; elle retrouve sa langue, ses traditions, ses souvenirs; elle s'y rattache avec cet amour passionné que l'on éprouve pour un objet chéri dont on avait pleuré la perte. Disons quelques mots de cette belle langue qui refleurit sur la souche antique, et qui semble appelée à des destinées nouvelles.

Le grec moderne procède directement du grec ancien, à travers des altérations qui ne sont pas bien profondes. La corruption est surtout sensible depuis le règne de Justinien. Les invasions barbares, les croisades, la conquête turque y portèrent des atteintes successives. Le peuple, abandonné à lui-même, livré à l'ignorance, se forma un dialecte qui dérivait de la langue littéraire, mais qui en avait perdu l'élégance et la pureté. Cette langue vulgaire existe déjà avant le onzième siècle; on la parle, et même on l'écrit, comme le prouve la *Chronique universelle* de Siméon Séthos, qui va de 1070 à 1080.

« Cependant, dit un critique[1], il ne faut pas croire que le grec moderne diffère essentiellement de l'ancien. Ce n'est qu'une seule et même langue, qui a graduellement subi toutes les modifications que le temps a apportées dans la manière de concevoir les idées et de les exprimer. Les altérations matérielles se bornent à l'introduction de quelques mots tirés principalement des langues turque et italienne, à certaines formes des noms et des verbes altérées par un long usage, enfin, à quelques acceptions particu-

[1] Rizos Neroulos, *Littérature grecque moderne*, p. 21.

lières qu'ont revêtues les mots anciens. La langue a pris le génie et la couleur des idiomes modernes, sans rien perdre cependant de sa souplesse, de son abondance et de sa variété. » La versification subit des modifications analogues : l'hexamètre fut oublié, et fit place au vers dit *politique*, plus simple et plus facile; ce vers est employé dès le onzième siècle, à l'époque où la langue vulgaire se fixe, s'assouplit et sert d'interprète à la pensée littéraire.

Au douzième siècle, on cite les compositions de Théodore Prodromos, moine de Constantinople : l'une est une satire contre ses supérieurs, l'autre une épître à Manuel Comnène.

Chose singulière! nous trouvons en Grèce, à l'époque féodale, l'empreinte et l'imitation de nos vieux auteurs français, de nos trouvères et de nos troubadours. La patrie d'Homère s'inspire des chansons de geste; on oublie le chantre d'Hector pour l'épopée de Charlemagne et de la Table ronde : *habent sua fata...* Au douzième siècle, un écrivain qui se dit Grec d'origine, et qui a certainement vécu en Grèce, Aimé de Varennes, écrit le poëme de *Florimont et Philippe*. Les *Aventures d'Hysminé et d'Hysménius*, par Eumathès Marembolité, les *Aventures de Drosilla et de Chariclès*, par Nicétas Eugenianos, appartiennent à la même époque. Ces écrivains ont le caractère indigène; le premier, dans son pédantisme naïf et ingénieux, est plein de traits et d'allusions tirés des anciens, d'Homère, de Sophocle et de Ménandre; c'est un conteur d'histoires sentimentales et romanesbues. L'un et l'autre sont bien byzantins par la pauvreté de l'imagination, le clinquant du style, le lieu commun, qui attestent l'impuissance et la décrépitude; pourtant cette littérature raffinée et stérile parle encore une langue assez pure, qui a résisté

à l'envahissement du patois vulgaire. Nicétas emploie le vers *politique*, mètre nouveau, méprisé des savants, mais qui répondait au besoin moderne de simplicité, et qui s'imposa bientôt à tous les poëtes; il remplaça l'hexamètre antique, et se mesura sur la quantité des syllabes, au lieu de compter par longues et par brèves. Ce nouveau vers avait trois pieds de quatre syllabes et un pied de trois; il pourrait bien être le père de notre alexandrin.

La Grèce reçut donc, à la suite des croisades, une empreinte féodale. Malgré la répulsion qu'elle éprouva pour ces altiers barons qui lui firent la loi, et imposèrent un empire latin à Constantinople, sa littérature se pénétra de l'élément féodal. Athènes, Thessalonique, la Morée eurent pour maîtres des chevaliers latins; Villehardouin, chroniqueur et poëte, fut maréchal de Romanie. Les cours d'Orient eurent leurs fêtes et leurs tournois; les trouvères et les troubadours suivirent les conquérants, et partout la langue franque servait d'interprète aux divers peuples que le hasard mettait en présence. Notre littérature chevaleresque pénétra ainsi en Orient, et l'érudition moderne en a retrouvé plus d'une trace dans nos bibliothèques[1]. Voici les principaux romans chevaleresques imités ou traduits en langue grecque d'après nos romanciers français.

Le *Vieux Chevalier* est un fragment de poëme appartenant au douzième siècle et tiré du roman français *Giron le Courtois;* il est écrit en grec littéral très-pur et arrangé avec art.

Les Amours de Belthandros (Bertrand) *le Romain et de Chry-*

[1] Voir Gidel, *Étude sur la littérature grecque moderne.* Paris, 1866, 1 vol.

santza, fille du roi d'Antioche. Ce n'est pas une traduction, mais une imitation libre de nos romans de chevalerie, en langue vulgaire; les héros historiques y sont travestis en paladins.

Les Amours merveilleuses de Lybistros, chevalier latin, et de Rhodamné, princesse d'Arménie. Ce roman, dont Fauriel loue la diction, offre beaucoup de souvenirs classiques, mêlés à une rhétorique prétentieuse. Vient ensuite la *Guerre de Troie,* traduit de l'ouvrage de Benoît de Sainte-Maure, puis *Flore et Blanchefleur,* imité du roman français qui porte ce titre; il est postérieur aux précédents, et fut peut-être importé par des Italiens, car Boccace a tiré du même sujet son *Filocopo*. Quant au *Bélisaire,* on en connaît l'auteur : c'est Géorgillas, qui a aussi composé les *Lamentations sur la prise de Constantinople,* et les *Lamentations sur la peste de Rhodes* en 1498. Le *Bélisaire* est *rimé,* tandis que les *Lamentations* ne le sont pas. Il y a donc lieu de fixer à cette époque l'introduction de la rime dans la poésie grecque. Un autre roman rimé, *Imperios,* est du quinzième siècle : c'est une traduction de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne.* Enfin le *Roman du Renard* fit aussi son apparition en Grèce au quatorzième siècle : on en trouve deux imitations en vers politiques non rimés; les fourberies de maître Renard ont eu le privilége d'amuser toute l'Europe.

Le roman d'*Erotocritos* n'est pas une imitation, mais une production originale due au Crétois Vincent Cornaro, dont le nom accuse une origine vénitienne. C'est un ouvrage parsemé d'érudition classique, offrant assez de vivacité dans la peinture des caractères, mais pour le reste prolixe et fastidieux. L'influence italienne s'y fait partout sentir, car, à cette époque, Venise sillonnait l'Ar-

chipel avec ses flottes et le couvrait de ses comptoirs.

Nous mentionnerons en passant, pour cette période obscure, une idylle intitulée : *la Bergère,* d'un goût primitif et sauvage; un drame biblique, *le Sacrifice d'Abraham ;* une tragédie romanesque, *Eriphyle.* La chronique s'écrivait parfois en vers dans le goût du roman : tel est le récit de la *Bataille de Varna,* en 1444, par un témoin oculaire, et une *Histoire de la conquête de la Morée,* par les croisés en 1206.

Mais cette littérature chevaleresque ou savante restait à la surface de la nation : elle ne pénétrait guère dans sa vie publique et intellectuelle. Le peuple avait ses chants à part, expression plus vive et plus vraie de ses sentiments, de ses idées, de ses usages, de son existence religieuse et morale. Là, tout est naïf, sincère et spontané; c'est une poésie impersonnelle, sans nom d'auteur, fruit d'un talent naturel, d'une improvisation qui ne cherche point l'effet et le trouve souvent par l'inspiration native. Le poëte est un simple paysan, un pâtre, un laboureur, un artisan illettré. Souvent aussi c'est un mendiant, un aveugle comme Homère, un rapsode, un héritier des traditions antiques. Il y a des chantres populaires qui parcourent les villes et les villages, les foires et les fêtes publiques; ils s'arrêtent aux carrefours, là où se groupe la foule avide de les entendre; ils s'accompagnent de la lyre (*saze*), et leur répertoire de chansons ne manque jamais de produire leur effet sur un auditoire intelligent et sensible. Nous avons signalé ces mêmes chanteurs chez les peuples slaves ; car la poésie populaire a partout les mêmes allures, la même source d'inspiration.

Ce sont ces chants nationaux qu'a recueillis Fauriel[1], et

[1] *Chants populaires de la Grèce moderne.* 1824, 1 vol.

M. Émile Legrand en a fait paraître récemment une collection nouvelle[1], dont les plus anciens datent du quinzième siècle. Nous y renvoyons le lecteur pour plus ample information, faute de pouvoir nous étendre sur cet intéressant sujet. La variété en est grande : les uns se rattachent à la vie domestique, aux usages nationaux; les autres sont historiques, guerriers, romanesques ou de fantaisie.

Les fêtes religieuses et populaires ont inspiré de nombreuses chansons, qui se propagent d'une génération à l'autre et se répètent suivant les circonstances. Au 1er janvier, jour de la Saint-Basile dans l'Église grecque, les jeunes gens se réunissent pour aller chez les amis faire leur compliment et recevoir les étrennes. De gracieuses chansons sont adressées au maître, à la maîtresse de la maison, aux divers membres de la famille. Le 1er mars, on fête l'ouverture du printemps; des troupes de chanteurs vont de porte en porte annoncer la saison nouvelle, et reçoivent, pour leurs chants, ici des œufs, là du fromage ou des fruits. C'est surtout la fête de la jeunesse : on voit des enfants porter avec eux l'image de l'hirondelle, *messagère du zéphyr,* et ils répètent dans les rues ces gracieuses paroles : « Elle est venue, elle est venue, l'hirondelle qui amène la belle saison. Ouvrez, ouvrez la porte à l'hirondelle; car nous ne sommes pas des vieillards, mais des enfants. »

Souvent la chanson s'improvise et prend le caractère de la circonstance qui l'inspire. Les événements publics ou privés la font naître. Il y a des chansons pour les fiançailles, pour le mariage, pour le départ et les adieux.

[1] *Recueil de chansons populaires grecques*. 1874, 1 vol. D'autres recueils ont été faits par M. de Marcellus, Sathas, Arnold Passow et Guillaume Wagner; ces deux derniers publiés à Leipzig.

Celles qui se rapportent à la mort, aux funérailles prennent le nom particulier de *myriologues*[1] (complaintes). Mais beaucoup de ces chansons datent de loin et se sont conservées dans la mémoire à travers les siècles. Le peuple ne se lasse jamais de répéter les vieux souvenirs.

Les chansons des Klephtes ont un caractère à part et reproduisent, dans leur simplicité naïve ou héroïque, les mœurs, les sentiments de ces hardis adversaires de l'oppression musulmane. On confond quelquefois les Klephtes avec les Armatoles : au fond, c'était la même milice ; les Armatoles étaient soumis, au moins pour la forme, à l'autorité turque ; mais quand l'Armatole, impatient du joug et avide de pillage, se faisait partisan et se sauvait dans la montagne, il devenait Klephte (voleur) et ennemi acharné du Turc. Quand éclata la révolte de 1821, les Klephtes furent les héros de la guerre de l'indépendance ; ils étaient douze mille et firent des prodiges d'audace et de courage. La poésie a célébré leurs exploits ; il y a tout un cycle de chants populaires relatif à ces intrépides outlaws. La chanson suivante, *le Tombeau du Klephte*, est une des plus célèbres et se répète par toute la Grèce :

« Le soleil se couchait, et Dimas donnait des ordres. — Vous, mes enfants, allez chercher de l'eau pour le repas du soir. Toi, Lamprakis, mon neveu, assieds-toi là près de moi. Tiens, revêts mes armes et sois capitaine. — Et vous autres, mes braves, prenez mon pauvre, mon cher sabre ; coupez de verts branchages ; faites-m'en un lit pour que je me couche, et allez me querir un confesseur pour que je me confesse, et lui dise tous les péchés que j'ai faits. Je fus trente ans Armatole, vingt ans Klephte, et

[1] Des chants analogues sont en usage en Corse et en Sardaigne, sous les noms de *vocero*, de *ballata*.

maintenant ma mort est venue : je m'en vais mourir. Faites mon tombeau, et faites-le-moi large et haut; que j'y puisse combattre debout, et charger mon arme étendue sur le côté. Laissez à droite une fenêtre, pour que les hirondelles viennent m'annoncer le printemps, et les rossignols me chanter le beau mois de mai. »

Nous n'avons pas à nous arrêter longuement sur ces poésies populaires; on ne peut bien les apprécier, les goûter que par la lecture, et l'espace nous manque pour multiplier les citations. Il faut donc passer outre, en renvoyant le lecteur aux recueils spéciaux qui les contiennent. Du reste, cette poésie n'a pas de notes très-variées, et elle ne manifeste qu'un côté restreint de l'esprit national. Pour en suivre le progrès et le développement, il faut toujours revenir aux œuvres plus sérieuses et plus savantes, à celles qui ont le privilége et le pouvoir de diriger l'esprit public, comme étant l'expression des plus hautes facultés de l'intelligence.

Le grec moderne n'a commencé à devenir langue littéraire que vers le commencement du dix-huitième siècle. Jusque-là, les savants et les écrivains employaient de préférence le grec littéral, dédaignant l'idiome vulgaire qui leur semblait entaché de barbarie. Ce n'était sans doute pas le moyen de le relever, ni de se créer de nombreux lecteurs; mais l'usage prévalait, et le préjugé avait force de loi, au grand détriment du progrès national. Rizos Neroulos divise en trois périodes l'histoire de la littérature moderne.

« La première (1700-1750) comprend l'aurore de la littérature. Le gouvernement turc venait d'accorder aux Grecs d'importants priviléges, en choisissant parmi eux les interprètes et les princes de Valachie et de Moldavie. Le crédit

de ces princes auprès du ministère ottoman améliora le sort de la nation; sous leurs auspices, les lettrés commencèrent à reparaître, les écoles à s'élever, les lumières à se répandre. Dans cette première période, on s'appliqua surtout à l'étude du grec littéral.

« La seconde (1750-1800) est caractérisée par l'importation en Grèce des connaissances scientifiques de l'Europe. On traduit quantité d'ouvrages qui roulaient sur les sciences, l'histoire, la morale et la philosophie; les écoles se multiplièrent; plusieurs d'entre elles se transformèrent en lycées et en universités. Une foule de Grecs, après avoir étudié en Europe, revinrent dans leur patrie, et s'imposèrent la tâche honorable de l'enseignement public. Cette période est éminemment scientifique.

« La troisième, qui est toute moderne, a dû ses progrès à l'esprit d'analyse philosophique introduit alors dans l'instruction publique, et surtout dans l'étude de la langue grecque. Désireux de relever leur patrie de son abaissement, des hommes supérieurs s'appliquèrent à introduire dans l'enseignement les méthodes modernes, à inspirer à leurs compatriotes des idées grandes et élevées, à former régulièrement la langue, enfin à rendre le peuple grec digne de reprendre un jour sa place parmi les nations de l'Europe civilisée. »

Ce cadre, nettement tracé, va nous servir pour esquisser le mouvement intellectuel en Grèce depuis le commencement du siècle dernier.

CHAPITRE II.

Mouvement littéraire au dix-huitième siècle. — Panajotakis. — Al. Mavrocordato. — Samuel. — Bulgaris. — Théotokis. — Rhigas et ses chants patriotiques. — Lambros Photiadès. — Doukas. — Chrestary. — Philippidis. — Costantas. — Benjamin. — Vardalachos. — Progrès dans les études. — État politique au dix-neuvième siècle. — Coray et sa réforme. — Guerre de l'indépendance. — La Grèce libre : aspirations nouvelles; travaux littéraires. — Brunet de Presle. — Œconomos. — Minoïde Minas. — Schinas. — Rizos Neroulos. — Byzantios. — C. Sathas. — Paparrigopoulos.

C'est à Constantinople, au centre de l'empire ottoman, que nous trouvons, au dix-huitième siècle, les hommes qui ont inauguré le mouvement scientifique et littéraire de la race grecque. L'étude des sciences était pour eux un moyen d'influence auprès de la Porte : ils s'y adonnèrent avec ardeur. Panajotakis avait étudié la médecine et les sciences naturelles en Italie; outre le grec littéral, il connaissait le latin, l'italien et les langues orientales. Sa science fut appréciée par le grand vizir Kiuproulou, qui le fit nommer grand interprète de la Porte. Par cette charge importante, les Grecs prenaient pied dans les affaires diplomatiques du gouvernement, et leur nation devait en éprouver les plus heureux effets.

La charge de grand interprète passa ensuite à Alexandre Mavrocordato, qui avait aussi étudié la médecine et les sciences aux universités de Padoue et de Pavie. Il devint professeur de belles-lettres et de philosophie à l'école

patriarcale de Constantinople, et composa une Grammaire, une Rhétorique, des Traités de philosophie, et des Commentaires sur divers auteurs grecs. Dans ses *Lettres* publiées récemment, on sent que, tout en servant les Turcs, il ne voyait en eux que les oppresseurs de sa nation, et qu'il rêvait sa délivrance future. Ses ouvrages, écrits en grec ancien, se distinguent par l'élégance et la correction.

L'enseignement de Mavrocordato porta d'heureux fruits. De son école sortirent une foule d'hommes distingués dans tous les genres, des évêques, des prédicateurs, des professeurs, des écrivains de mérite. La Porte récompensa ses services en ajoutant à son titre d'interprète celui de *confident des secrets de l'Empire*. Il profita de sa faveur pour fonder des écoles grecques dans différentes villes, répandre les livres classiques et propager l'instruction. Grâce à son appui, beaucoup de jeunes Grecs, après avoir achevé leurs études scolaires, se rendaient en Europe pour les compléter auprès des professeurs en renom, les uns en Italie, les autres en France, en Allemagne ou en Hollande. Il se forma ainsi une pépinière de littérateurs et de savants, qui ont contribué à l'illustration de la nation grecque, tout en préparant son émancipation. Leurs ouvrages, en grec ancien ou moderne, s'imprimaient à Venise, à Leipzig, à Bukharest. C'est le moment où le grec moderne s'assouplit, s'épure, et tend à devenir une langue littéraire. Il se forma bientôt des libraires grecques; les écoles et les riches particuliers eurent des bibliothèques : tout concourait à un développement rapide de l'instruction nationale.

Parmi les hommes qui ont le plus contribué à ce progrès, il faut signaler le patriarche Samuel et Eugène Bulgaris.

Samuel était doué d'une haute capacité administrative jointe à une vaste érudition. Son zèle, son habileté, son éloquence lui valurent une grande influence. Il écrivait de préférence en grec moderne, et avec une rare pureté. Il se plaisait à inspirer à la jeunesse le goût de l'étude, et il composa une Rhétorique, des paraphrases de Démosthènes et de Platon. Il fut le premier à encourager les traducteurs, et c'est par ses conseils que Nicolas Caradja publia en grec moderne l'*Essai sur les mœurs* et le *Siècle de Louis XIV* de Voltaire, l'*Histoire de la conjuration des Espagnols contre Venise,* par Saint-Réal.

Eugène Bulgaris (1716-1806) eut à cette époque une influence non moins grande sur la jeunesse. Né à Corfou, il fit ses études à Janina et dans d'autres écoles, puis il alla les compléter par des voyages en Italie, en France et en Allemagne. Il acquit des connaissances très-étendues, et revint en Grèce pour en faire profiter la jeune génération des écoles. Il enseigna les lettres, les sciences et la philosophie avec beaucoup d'éclat au Mont-Athos et forma de nombreux élèves, dont plusieurs devinrent des hommes éminents, des professeurs distingués. L'impératrice Catherine l'attira à sa cour et l'engagea à traduire l'*Énéide* de Virgile. Il y dépensa un temps précieux, qu'il eût pu employer à des œuvres plus utiles, car cette traduction n'a qu'une valeur médiocre ; néanmoins elle lui valut de la part de la czarine le siége archiépiscopal de Kherson. Il nourrissait l'espoir, bientôt déçu, de décider cette souveraine à affranchir la Grèce du joug des Turcs, et il lui adressa un *Mémoire* à ce sujet. Il employa ses dernières années à composer des ouvrages religieux et à traduire les *Confessions* de saint Augustin. Il a laissé des traités scientifiques en grec ancien, mais ses traductions et ses

autres ouvrages sont en grec moderne. Son style, quoique un peu traînant et affecté, a pourtant servi de modèle aux écrivains jusqu'à l'illustre Coray.

Nicéphore Théotokis, né, comme Bulgaris, à Corfou, eut une destinée à peu près semblable. Il fit ses études en Grèce, alla se perfectionner en Italie, et revint à Constantinople, où il se distingua comme prédicateur. Il passa ensuite en Russie, et Catherine II lui donna l'archevêché d'Astrakan. Il prêcha la religion au milieu des Tartares et en convertit un grand nombre. On a de lui des *Sermons*, des traités de géographie, de physique et de mathématiques, qui furent adoptés dans les écoles grecques.

La Révolution française, qui agita l'Europe entière à la fin de ce siècle, eut son retentissement jusqu'en Grèce et y fit germer les idées de liberté. Rien n'était préparé pour l'émancipation de ce pays, mais quelques hommes d'imagination ardente, devançant l'heure, firent une tentative d'insurrection dont ils devinrent victimes. A leur tête se trouvait Rhigas, né en Thessalie, et attaché au service de l'hospodar de Valachie, Michel Soutzo. Rhigas avait la parole ardente, l'imagination vive et poétique; il entraîna à ses desseins des négociants, des littérateurs, tous patriotes dévoués, se préoccupant plus d'une idée généreuse que des moyens d'exécution. Rhigas comptait aussi sur l'exaltation produite en Grèce par des hymnes patriotiques qu'il avait composés et qui étaient un appel aux armes, à la lutte contre les Turcs, à l'indépendance. Mais il ne mesurait pas plus ses actes que ses paroles; il manquait de prudence, et s'étant rendu à Vienne pour préparer les moyens de l'insurrection, il fut arrêté à Trieste par la police autrichienne avec huit de ses compagnons, et livré à la Turquie. Leurs amis firent de vains efforts pour les

sauver; ils furent exécutés à Belgrade, martyrs d'une cause qui devait plus tard triompher. Rhigas, qui était doué d'une grande force musculaire, brisa ses liens au moment du supplice et renversa morts deux de ses bourreaux; mais aussitôt entouré et repris, il fut décapité.

Rhigas a été le Tyrtée de la Grèce renaissante; son sang a été une semence de héros, et ses vers, propagés par toute la Grèce, ont fait frémir tous les cœurs avides de liberté. On les répétait dans les sociétés, dans les festins; les campagnes comme les villes adoptaient ces refrains patriotiques, animés d'un souffle de guerre et de révolte. Les strophes suivantes, imitées de la *Marseillaise,* ne manquaient jamais leur effet :

« Allons, enfants des Grecs, enfants des hommes célèbres, le jour de gloire est arrivé. Illustres et antiques ossements, venez, reprenez la vie; sortez de vos tombeaux; voyez la patrie qui gémit et verse des pleurs! Aux armes, Grecs! aux armes! qu'un fleuve de sang ennemi coule à nos pieds.

« Braves Hellènes, fils des Spartiates, et vous tous que la foi unit à nous! venez, amis, embrassons-nous en frères; faisons tous sur notre épée ce serment solennel : C'est au nom de la foi, au nom de la patrie, au nom de l'espérance en Dieu que je tire le glaive; je ne le remettrai au fourreau que lorsque la race tyrannique des cruels musulmans sera complétement anéantie. Aux armes! Grecs! aux armes! brisons les têtes des Turcs infidèles! »

La tentative infructueuse de Rhigas, terminée par cette catastrophe tragique, ne fut pas inutile à la cause de la liberté grecque. Elle eut un profond retentissement dans toute la nation; à travers sa tristesse, elle conserva et nourrit l'espérance. On se remit avec ardeur à l'étude, et

les idées reprirent leur marche ascendante dans la voie du progrès. Il s'opéra même une modification sensible dans la direction de l'enseignement; la pensée se développa, se mûrit; l'intelligence eut des aspirations plus hautes. On se mit à chercher, à expliquer dans les auteurs classiques de la Grèce ancienne les principes politiques, les traditions nationales qui avaient fait la grandeur et la force de cette société; on chercha à les faire revivre, au moins dans les écoles, en attendant le moment où la nation pourrait les reprendre dans la pratique : l'histoire du passé servit à révéler, à préparer l'avenir. Tel est l'ordre d'idées qui fut suivi par les écrivains et les professeurs dont nous allons parler.

Lambros Photiadès, chargé de l'enseignement des lettres au lycée de Bukharest, était doué d'un goût exquis, d'un cœur élevé et sensible. Il n'avait qu'un but : être utile à la jeunesse en lui inculquant l'amour du bien et l'admiration du beau; c'était moins un maître qu'un père au milieu de ses enfants; aussi leur inspirait-il autant de vénération que d'ardeur pour les travaux de l'intelligence. — Un de ses élèves, Néophyte Doukas, marcha sur ses traces dans une chaire du même lycée, et traduisit en grec moderne l'*Histoire* de Thucydide. — Un autre élève de Lambros, Chrestary de Janina, encouragea l'art dramatique à Bukharest, et y fit jouer des pièces traduites par lui de l'italien et du français. Patriote sincère, il paya de sa personne et de sa fortune dans la guerre de l'indépendance et fit partie du *bataillon sacré* d'Ypsilanti, qui eut un si triste sort au début de la guerre.

Il ne faut pas s'étonner si les écrivains dont nous parlons maintenant tiennent presque tous l'épée en même temps que la plume; leur arme est double : la pensée et

le glaive. L'une sert d'appui à l'autre; mais une seule idée les guide, la liberté de la patrie. Le clergé prit aussi une part active au mouvement de l'insurrection; il consolait, encourageait dans la chaire, enseignait dans les écoles, entretenait le feu sacré dans les âmes, et montrait la patrie céleste à ceux qui n'avaient pu encore obtenir une patrie sur la terre. Tels furent Daniel Philippidis, homme fort savant, qui avait étudié en France et qui fit plusieurs traductions de nos écrivains[1], et son ami Grégoire Costantas, animé de la même ardeur pour le progrès des études et le triomphe de l'idée nationale. — Benjamin de Mitylène fut aussi un généreux champion de la science et de la liberté. Après avoir étudié en Grèce et en Italie, il obtint la création d'un collége à Mitylène, sa patrie, et y enseigna les sciences pendant quinze années; il occupa ensuite la chaire de philosophie au lycée de Bukharest; mais quand la lutte commença contre la Turquie, il prit un rôle actif et brava tous les dangers, parcourant la Grèce en tous sens, parlant à tous le langage de la religion, enseignant le courage et le mépris de la mort. Il frappait tout le monde par son éloquence comme par son abnégation, et entraînait autant par l'exemple que par la parole.

Vardalachos, de Scio, remplaça Lambros dans sa chaire au lycée de Bukharest. Il y composa une *Physique* et une *Rhétorique*. Rappelé dans son île natale pour y enseigner les belles-lettres, il la quitta bientôt pour aller professer au lycée grec d'Odessa. On sait que cette ville possède une colonie grecque fort nombreuse, et qu'elle sert comme de trait d'union entre la Russie et l'Orient.

[1] La *Logique* de CONDILLAC, la *Chimie* de FOURCROY, l'*Astronomie* de LALANDE.

Il est à remarquer que la plupart des écrivains dont nous venons de parler dans cette période littéraire ont consacré leur vie à l'enseignement. Presque tous vont compléter leurs études à l'étranger, dans les universités de l'Occident; ils y puisent la science et les idées de l'Europe, et retournent dans leur patrie pour y répandre les lumières acquises. C'est par ce moyen que la Grèce s'est mise au niveau de la civilisation européenne, et qu'elle s'est trouvée prête, au jour de la délivrance, à jouir des résultats acquis par l'étude et le progrès chez les autres peuples. Isolés et comme perdus au milieu des musulmans, leurs oppresseurs, les Grecs ont trouvé dans leur religion et leurs souvenirs un point de ralliement, un lien d'unité qui a été leur salut. Tandis que l'Osmanlis, campé en Europe, croupit dans l'ignorance, conserve tous les préjugés d'un aveugle fanatisme, et se montre rebelle, par instinct comme par système, à toute idée de progrès, d'amélioration sociale, le Grec, nature souple, intelligente, sociable, avide de culture, aspire à un avenir meilleur, et s'acquiert de plus en plus les sympathies de l'Europe. L'effondrement de la Turquie, chose prévue et fatale, sera la résurrection définitive des Grecs. La partie déjà libre entraînera le reste; ils auront leur autonomie comme les Slaves; la nationalité délimitera le partage, et formera la division naturelle. C'est une question de temps, de patriotisme, mais aussi et surtout de diplomatie européenne : là est le secret de l'avenir.

Nous arrivons à la période active et contemporaine de la littérature grecque moderne. Le concours des savants et des professeurs dont nous avons parlé, les études faites au dehors, le contact avec la science européenne, tout

avait préparé la Grèce à un mouvement décisif de progrès. L'œuvre de la délivrance, accomplie par les armes, n'y contribua pas moins, malgré les difficultés et les obstacles inhérents à la transformation politique et sociale. La révolution française avait donné la première impulsion à l'idée libératrice. La Russie, dont le but politique a toujours été l'affaiblissement, le démembrement de l'empire turc, se montra favorable à la cause des Grecs, mais elle y mit moins de désintéressement que d'ambition personnelle, elle prouva toujours qu'elle n'avait d'autre guide que son intérêt : de là son ingérence continue dans les affaires d'Orient, la protection qu'elle affiche et réclame sur ses coreligionnaires grecs, et sa menace perpétuelle d'intervention, qui ne peut manquer de devenir un jour effective et définitive.

Pendant que Napoléon Ier bouleversait l'Europe par ses victoires, Sélim III se livra d'abord à l'influence anglaise et russe; mais après Austerlitz, il se laissa entraîner à la politique du conquérant; alors la Russie lui déclara la guerre, et envahit la Bessarabie, la Moldavie et la Valachie, pendant que la flotte anglaise forçait l'entrée des Dardanelles, et jetait l'ancre devant Constantinople. Sélim fut détrôné par les janissaires; son successeur, Mustapha IV, le fit étrangler, et périt bientôt lui-même d'une mort semblable à la suite d'une révolte. Le traité de Bukharest en 1809 assura à la Russie le protectorat des principautés danubiennes. Les Grecs profitèrent de ces conflits pour étendre partout leur commerce, déjà florissant, et pour préparer dans l'ombre leurs projets d'affranchissement; ils bravaient le blocus continental et faisaient une contrebande aussi active que fructueuse. Une sorte d'intimité s'établit entre la Turquie et l'Autriche; les Grecs

y trouvèrent un appui indirect pour leur cause. Deux journaux grecs, le *Télégraphe hellénique* et l'*Hermès Logios*, imprimés à Vienne, circulaient librement par toute la Grèce, éclairaient la nation sur ses intérêts, et préparaient dans l'ombre le mouvement insurrectionnel qui éclata en 1821. La propagande politique eut donc un double appui, deux moyens efficaces, le développement industriel et commercial, joint à une propagande littéraire des plus actives. Pendant les vingt premières années du siècle, on publia plus de trois mille ouvrages ou traductions en grec moderne, imprimés à Paris, à Vienne, à Venise, à Moscou, à Jassy et à Constantinople. Les riches négociants rivalisaient d'efforts et de sacrifices en faveur des écoles et des publications littéraires. Il y avait des théâtres grecs à Jassy, à Corfou, à Bukharest, à Odessa. En 1815, les îles Ioniennes, affranchies de la domination turque, furent placées sous le protectorat de l'Angleterre. La Grèce paraissait mûre pour la liberté; mais il fallait l'arracher aux Turcs les armes à la main : ce fut l'œuvre de cette insurrection dont nous n'avons pas à raconter ici les phases sanglantes, les héroïques sacrifices.

Nous revenons à notre objet spécial, la littérature. L'Europe ne s'occupait pas encore des destinées de la Grèce, de l'évolution qui s'accomplissait dans sa langue et dans son esprit, lorsque parut en français un mémoire intitulé : *De l'état actuel de la civilisation en Grèce,* par un savant helléniste né à Smyrne, Diamant Coray (1748-1833). C'était le premier ouvrage qui signalait le réveil de la nation grecque, et il révélait chez elle un mouvement d'idées, un progrès dont peu de personnes avaient connaissance; traduit en grec moderne, il circula bientôt par tout le pays, et, en lui donnant la conscience de lui-

même, il lui inspira une confiance sérieuse pour son avenir.

Coray est à lui seul toute une époque; il a eu une telle influence, par ses nombreux travaux, sur les destinées de la langue grecque moderne, qu'il est tout naturel de lui consacrer une notice un peu détaillée. Il fit ses premières études à Smyrne. Son père, qui était négociant, l'envoya en Hollande pour s'y former au commerce; mais le goût de l'étude l'emporta; il alla à Montpellier pour se faire recevoir docteur en médecine, et s'occupa de traduire en français les œuvres d'Hippocrate et de Théophraste (1799). Mais le premier ouvrage qui le fit connaître à la Grèce fut la traduction en grec moderne du *Traité des délits et des peines* de Beccaria, avec notes et prolégomènes. Coray dédia cet ouvrage à la république des Sept-Iles Ioniennes, récemment organisée comme prélude pour la Grèce d'un avenir meilleur (1800). Coray se révélait à la fois comme savant et comme patriote; ce n'était que le début des services qu'il devait rendre à son pays; toute sa vie fut consacrée désormais à d'importants travaux sur la langue et la littérature nationales : nous ne pouvons qu'en donner une indication sommaire et rapide.

C'est d'abord une édition des *Éthiopiques* d'Héliodore, puis une belle édition en vingt-six volumes de la *Bibliothèque hellénique,* avec des préfaces en grec moderne et des notes précieuses en grec ancien. Les grands prosateurs de la Grèce se trouvent réunis dans cette collection importante, et les commentaires du savant critique y ajoutent une richesse nouvelle. « Les discours préliminaires roulent sur la culture et la perfection dont est susceptible notre langue moderne; sur la meilleure méthode de com poser des grammaires et d'instruire la jeunesse; sur la

manière de lire avec fruit les auteurs; sur les lumières que donne la philosophie expérimentale; sur les devoirs que doivent remplir envers leur patrie les Grecs de tout âge et de toute condition. Ces conseils de Coray, exprimés avec une éloquente simplicité, appuyés d'arguments solides, et accrédités par la réputation européenne de leur auteur, produisaient sur tous les Grecs en état de les lire des effets prodigieux[1]. »

Coray s'était fixé à Paris, et il y resta jusqu'à sa mort. Mais la Grèce était pleine de sa réputation et de ses travaux. Tous les hommes éminents du pays, les jeunes gens qui sortaient des écoles grecques, tenaient à honneur de se rendre auprès de lui, et de lui demander des conseils pour la direction de leurs travaux. A leur retour en Grèce, ils propageaient la méthode du maître, et répandaient l'esprit patriotique dont il était animé. Toute la jeune génération savante a puisé à la source que Coray lui avait ouverte. Si la Grèce a retrouvé les pures traditions de la langue antique, et reformé une langue littéraire avec son nouvel idiome, c'est surtout à Coray qu'elle le doit. Jusqu'à lui, le grec moderne n'avait ni système ni principes; chaque écrivain suivait son inspiration particulière, selon le degré de culture et de connaissances qu'il possédait. La langue manquait de direction, les écrivains d'autorité, la grammaire de fixité. C'était une entrave au progrès littéraire et national. Coray fut donc le véritable réformateur de la langue, et sa méthode, sage et rationnelle, a triomphé des obstacles et de l'opposition qu'elle rencontra auprès de quelques savants, notamment de la part d'un poëte charmant et gracieux, Athanase Christopoulos.

[1] Rizos Neroulos, *Littérature grecque moderne*, p. 117.

« Coray conseilla d'écrire la langue moderne d'une manière à la fois correcte et intelligible, et de satisfaire ainsi les savants et le peuple. Il avait pour principe d'épurer successivement l'idiome populaire, sans pour cela y introduire certaines formes anciennes qui s'en éloignaient trop ; de bannir les mots étrangers, et de les remplacer, autant que possible, par des mots grecs, en puisant avec réserve dans le trésor de la langue littérale ; enfin d'éviter les gallicismes, les italicismes et les germanismes introduits dans la langue moderne par les nombreuses traductions[1]. »

L'impulsion donnée par le système de Coray fut décisive ; tous les bons esprits s'y rallièrent et lui apportèrent le concours de leur talent. La langue hellénique acquit peu à peu un degré remarquable d'élégance et de pureté ; le progrès fut continu et s'est prolongé jusqu'à nos jours. L'objectif des écrivains a toujours été l'ancienne langue classique ; c'est le type sur lequel ils se modèlent, et le grec moderne tend constamment à s'en rapprocher, autant que le permettent les différences de milieu et les besoins de la société nouvelle.

Coray n'assista que de loin à la délivrance de sa patrie ; mais il avait prévu et appelé de ses vœux cet heureux moment ; il y avait contribué par ses travaux, par ses conseils, par l'encouragement et la direction qu'il donna aux écoles. Il eut la consolation, avant de mourir, de voir son œuvre accomplie, et put s'applaudir d'avoir combattu le bon combat[2].

[1] Rizos Néroulos, *loco cit.*, p. 123.

[2] Un savant helléniste, M. le marquis de Queux de Saint-Hilaire, a découvert récemment un manuscrit contenant la correspondance inédite, en français, de Coray avec divers érudits : Chardon de la Rochette,

La lutte glorieuse et meurtrière que soutint la Grèce pour secouer l'oppression musulmane entrava pour un temps le développement intellectuel du pays. Une telle crise nationale ne pouvait se produire sans amener des déchirements et des ruines. Les écoles, les colléges furent un moment anéantis. Toute la nation était en armes; les savants, les professeurs avaient quitté la plume pour l'épée: il fallait vaincre ou mourir. Scio vit disparaître, dans une épouvantable catastrophe, son brillant lycée, qui pouvait rivaliser avec les universités de l'Europe, et la riche bibliothèque qu'il possédait. Mais tant de sacrifices ne furent pas perdus; l'éclipse fut de courte durée. La cause nationale triompha; la Grèce se releva de ses ruines; une ère nouvelle commença pour elle. La nation fut constituée, et elle put reprendre son élan vers des destinées meilleures, en se livrant à un travail de réorganisation politique, intellectuelle et morale. Partout les études ont été reprises avec une ardeur nouvelle. Le peuple est avide d'instruction. En Morée, il y a un proverbe qui dit: « Celui qui ne connaît pas les lettres n'est pas un homme. » C'est ce que sentait l'un des héros de l'indépendance, ce brave Kanaris, d'abord garçon de café à Psara, qui mettait en feu les flottes turques au moyen de ses brûlots: à cinquante ans, il eut honte de son ignorance, et se mit à apprendre à lire avec la simplicité d'un enfant[1].

Aussitôt que la Grèce eut repris son autonomie, et qu'elle

Villoison, Laporte du Theil, Boissonade, Barbié du Bocage, Didot. Ces lettres, pleines d'intérêt et de curieux détails, s'impriment en ce moment chez Firmin Didot, et formeront un volume de 500 pages. Elles vont de 1786 à 1833.

[1] Kanaris a aujourd'hui quatre-vingt-deux ans; il est le dernier survivant des héros de l'indépendance.

n'eut plus rien à craindre des Turcs, elle revint avec une ardeur nouvelle à ses travaux scientifiques et littéraires. Partout se fondèrent des écoles et des gymnases. L'université d'Athènes fut organisée, en 1837, avec trente professeurs pour faire les cours. On créa des bibliothèques, des collections diverses, des sociétés scientifiques et artistiques. De nombreux journaux et des revues répondirent aux besoins de lecture de la population. Plusieurs sociétés littéraires, nommées *syllogues*, se sont formées en divers lieux pour favoriser les progrès de l'éducation. L'intelligence rayonne autour de chacun de ces foyers. Cette nation, douée de facultés si heureuses, héritière de si grands souvenirs, tend à renouer ses destinées à celles de ses glorieux ancêtres et à prouver qu'après deux mille ans elle n'est pas indigne de les faire revivre.

La Grèce a trouvé en France plus que des sympathies et des encouragements; nous lui avons donné l'appui de nos armes pour l'aider à revivre, et l'appui de notre politique, de nos institutions pour son organisation intérieure. Tandis que Coray trouvait à Paris un asile et des secours pour ses grands travaux, que nos poëtes et nos hommes d'État plaidaient la cause de son indépendance, un Français, un savant de premier ordre, Brunet de Presle (1809-1875), s'appropriait tous les secrets de sa langue et lui consacrait de nombreux et importants travaux : il trouve donc ici tout naturellement sa place. Il traduisit en français les charmantes poésies lyriques d'Athanase Christopoulos, traduisit en grec moderne, avec son ami M. Dehèque, les *Devoirs des hommes*, de Silvio Pellico; publia, dans l'*Encyclopédie des gens du monde*, de nombreux articles sur la Grèce moderne, et commença une *Histoire de la Grèce, depuis la conquête romaine jusqu'à nos jours*, achevée par

M. A. Blanchet. Brunet de Presle était Grec par la langue et par le cœur; il représentait Athènes à Paris, tant il était au courant de tout ce qui se pensait et s'écrivait en Grèce. Sa maison était le rendez-vous de tous les Grecs distingués qui passaient par notre capitale, étonnés et charmés de tant de science et d'un si gracieux accueil. Il consacra les dix dernières années de sa vie à l'enseignement du grec moderne à l'École des langues orientales, et sa mort a été un véritable deuil pour la science comme pour tous les amis des lettres grecques.

Pour compléter notre tâche, il nous reste à passer en revue les écrivains principaux de la période contemporaine.

Le genre historique doit à Alexandre Mavrocordato une *Histoire des Juifs*, depuis Abraham jusqu'au milieu du dix-septième siècle; à Ypsilanti une *Histoire du Bas-Empire*, en grec moderne; à Daniel Philippidis une *Histoire de la Roumanie*, pleine de savantes recherches sur un peuple qui, lui aussi, aspire à des destinées nouvelles; une *Histoire de la Grèce ancienne*, par Paliouris.

Quant aux traductions, elles sont innombrables, et la liste que nous pourrions en donner remplirait bien des pages, mais seulement à titre de curiosité : là n'est pas le travail national. Néanmoins, ces nombreux emprunts faits aux littératures étrangères prouvent que les Grecs s'intéressaient vivement au progrès intellectuel, et que leurs propres auteurs ne suffisaient pas à leur besoin de savoir. Nous avons vu que la plupart de leurs professeurs, de leurs écrivains allaient compléter leurs études dans les diverses universités de l'Europe; ils tenaient à se mettre au niveau du progrès moderne, pour se préparer au rôle civilisateur que leur réservait l'avenir.

Constantin Œconomos (1780-1857), prédicateur éloquent, écrivain de premier ordre, a publié un remarquable traité sur les *Septante*, œuvre de haute érudition. Après avoir dirigé le gymnase de Smyrne, il se réfugia à Odessa pendant la guerre, et y prononça un beau panégyrique du patriarche Grégoire, pendu par ordre de la Porte; il séjourna ensuite à Saint-Pétersbourg. On a de lui un *Catéchisme*, un Cours de belles-lettres, des homélies et des sermons.

Minoïde Minas, mort à Paris en 1860, avait quitté la Grèce quelque temps avant l'insurrection de 1821, et prit une part active à la *Querelle sur la langue*, qui divisa les philologues au commencement du siècle. Il doit surtout sa réputation à la découverte qu'il fit, en 1841, des *Fables de Babrius*, dans un monastère du mont Athos, lors d'une mission scientifique en Orient dont l'avait chargé le ministère Salvandy. On lui doit encore la publication des *Discussions scientifiques* d'Origène, ouvrage dont l'authenticité a été vivement controversée en Angleterre et en Allemagne. Minas est aussi auteur de plusieurs traités de grammaire, et d'un chant pindarique intitulé : *Canaris*.

Constantin-Demetrios Schinas a rempli des fonctions importantes dans le gouvernement de son pays; tour à tour professeur, recteur de l'université, ministre plénipotentiaire à Munich et à Vienne, il a rendu des services aux lettres par son *Histoire des anciens peuples de la Grèce*, où il résume et complète les travaux antérieurs par beaucoup de documents nouveaux tirés des sources orientales.

Nous avons cité ci-dessus quelques passages du *Cours de littérature* professé à Genève par Rizos Neroulos, ouvrage que l'on consulte encore avec fruit. Rizos appartenait à une famille de *Fanariotes* : on appelait ainsi les Grecs de

Constantinople habitant le quartier du *Fanar* (fanal), qui restèrent dans la ville après la conquête de Mahomet. C'était un petit groupe de familles notables, qui acquirent de l'influence et se mêlèrent aux affaires diplomatiques de la Porte, en qualité de secrétaires, d'interprètes; leur influence fut ruinée par l'insurrection en 1821. Rizos a beaucoup écrit, en vers comme en prose; mais il livrait libéralement ses manuscrits à ses amis, en sorte que plusieurs de ses ouvrages ont été perdus. Pourtant, on va publier prochainement un recueil de ses poésies inédites, conservées dans sa famille, dont plusieurs membres habitent aujourd'hui Paris. Il a composé deux tragédies : *Aspasie, Polyxène,* et trois comédies, dont l'une, intitulée : *le Nouveau Patois des savants,* avait pour but de ridiculiser les extravagances néologiques de certains partisans de la méthode de Coray. Ajoutons-y un petit poëme héroï-comique : *l'Enlèvement du Dindon,* et une pièce touchante : *Adieu à l'Italie,* en reconnaissance de l'hospitalité qu'il y avait trouvée.

Les différents dialectes parlés en Grèce et dans les îles forment un obstacle assez sérieux aux progrès et à l'unité de la langue, but vers lequel tendent tous les bons écrivains. Cette diversité de langage, et la confusion qu'elle amène dans les relations sociales, ont inspiré une fort jolie comédie, la *Tour de Babel* (1836), par M. Byzantios. Ce fut pendant longtemps la seule comédie grecque qui obtînt un vrai succès de popularité, et ce succès dure encore. On y voit en présence un Anatolite, un Crétois, un Péloponésien, un Chypriote, un habitant de Chio, et un pédant brochant sur le tout. L'intrigue est nulle; tout l'intérêt réside dans les situations comiques et les quiproquos

amusants que produisent les différents patois parlés par les personnages.

Ces mêmes ridicules provenant du langage sont aussi exploités avec esprit et verve dans un roman fort remarquable de M. Xenos, l'*Héroïne de la Révolution grecque*, publié récemment à Athènes, et qui offre, au point de vue historique, des détails du plus vif intérêt.

Parmi les érudits qui cherchent dans le passé des matières à ajouter aux connaissances actuelles, il faut citer aux premiers rangs M. Constantin Sathas. Son début littéraire fut la publication de la *Chronique de Galaxidion*, qui attira sur lui l'attention des savants. Il fut chargé par le ministre Lombardos d'une mission scientifique et en rapporta divers manuscrits, publiés sous le titre d'*Anecdota :* ils renferment deux poëmes et la *Chronique de Malésès*, où sont relatés les événements de la guerre de Venise contre les Turcs, de 1684 à 1699. Chercheur infatigable, M. Sathas s'est mis en devoir de ressusciter les écrivains grecs du moyen âge, ainsi que les documents historiques, encore inconnus, qui se rapportent à l'empire de Byzance et à la race hellénique. Ses *Bibliographies littéraires* contiennent des notices sur les écrivains grecs depuis l'année 1453, et le nombre s'en élève à plus de douze cents. Ces précieux matériaux lui ont surtout été fournis par des recherches faites dans les couvents grecs; ils jettent un jour tout nouveau sur une période jusqu'ici peu connue. On peut dire que, par ses nombreux travaux, M. Sathas est le véritable fondateur des études byzantines en Europe, car le premier il en a fait l'objet d'un travail spécial, assidu, de manière à en former un ensemble avec tous les développements qu'il comporte. On l'a vu publier des manuscrits réputés indéchiffrables, entre autres l'*Histoire*

de Michel Psellus et sa *Correspondance*. M. Sathas a encore écrit les *Essais sur les insurrections de la Grèce sous la domination musulmane, de* 1453 *à* 1820, ouvrage plein de renseignements nouveaux. Il complète en ce moment la publication des six volumes de sa *Bibliotheca Græca medii ævi,* monument précieux élevé aux lettres grecques.

L'*Histoire de la Grèce depuis ses origines,* par M. Paparrigopoulos, professeur à l'université d'Athènes, nous offre un travail sérieux, mesuré, impartial, d'un style élégant et simple, comme il convient à l'histoire. C'est un excellent modèle pour les jeunes écrivains que cette langue habilement maniée, identifiant la forme moderne avec le caractère antique, et pouvant être comprise également de ceux qui ne connaissent que l'une ou l'autre. L'auteur ne flatte pas ses compatriotes : il leur dit la vérité, fût-elle parfois un peu dure. La légèreté et l'inconstance des Grecs méritent ces rudes leçons. De son temps, Démosthènes avait déjà beaucoup de peine à les ramener à des idées sérieuses, alors que Philippe menaçait leur indépendance.

CHAPITRE III.

La poésie moderne : prix académique. — Rangabé. — Zalokostas. — Orphanidis. — Les frères Soutzos. — Solomos. — Valaoritis. — Théâtre : Rizos Neroulos. — Christopoulos. — Skylitzis. — Vlachos. — Bernardakis. — Vasiliadis. — Mavromichalis et autres poètes. — Les *Syllogues* et leurs travaux. — La presse. — Progrès et avenir de la Grèce.

La poésie fleurit encore dans la patrie d'Homère et de Pindare; elle se retrempe aux sources primitives et puise ses inspirations les meilleures dans l'amour du sol natal et de la liberté. La poésie est éminemment populaire; elle s'adresse, non à une classe privilégiée, mais à la nation entière. On n'oublie pas les chants anciens, mais on apprend par cœur et l'on répète partout les poésies modernes, dont le sentiment et la pensée plaisent à l'imagination. « Chaque année, l'Académie d'Athènes ouvre un concours poétique et elle décerne un prix, fondé par l'opulent patriote Ambroise Ralli, au poëte dont l'œuvre est jugée la plus remarquable par l'invention et la plus propre à ramener la langue à sa pureté première. Le jour fixé pour la clôture solennelle de ce concours est le 25 mars, anniversaire de la proclamation de l'indépendance hellénique. Ce jour-là, Athènes tout entière est en mouvement; toutes les classes de la société montrent un empressement égal; les cafés et les bazars sont déserts; les places sont encombrées par la foule, qui gesticule, crie, discute avec l'emportement naturel à ce peuple. Après la lecture d'un rapport sur les diverses productions

soumises au concours, le président proclame le vainqueur, le félicite au nom de la nation, récite à haute voix ses vers, et pose sur son front une couronne de laurier. Au sortir de la séance, le poëte couronné est accueilli par les acclamations de la foule et porté chez lui presque en triomphe[1]. »

La poésie moderne des Grecs porte encore le caractère de l'improvisation : elle est vive, spontanée, et reproduit les impressions, le mouvement de la vie extérieure plutôt que les sentiments profonds de l'âme. C'est le genre de poésie des peuples jeunes, chez qui la sensation domine, tandis que la rêverie mélancolique et l'abstraction idéale caractérisent celle des nations plus mûres et plus philosophiques. Aussi les poëtes grecs, tout entiers à la nature, à la sensation extérieure, s'attachent-ils de préférence au récit et à la description. L'histoire, la légende, les beaux paysages de leur patrie, les splendides couleurs de leur ciel, voilà les sources d'inspiration. Ils ont le culte de la forme et le sentiment de l'harmonie; leur langue se prête admirablement à l'expression qu'ils veulent y mettre.

M. Rizos Rangabé (1810), un des poëtes les plus aimés dans son pays, a pourtant trouvé parfois la note émue et mélancolique, qui le rapproche de nos poëtes modernes; telle est la pièce intitulée *Pensées de solitude :* on dirait un écho des *Méditations* de Lamartine. « Avec quelles extases pieuses mon âme, perdue dans le vague éther, comprend ce réciproque amour qui fait que les astres gravitent les uns vers les autres, et que le nuage s'endort tranquille sur le sein frémissant des mers! Oui, un lien ineffable unit la créature au Créateur. La forêt qui tressaille, le lac

[1] Yemeniz, *Revue des Deux Mondes*, avril 1860.

qui sommeille, le torrent qui gronde, le zéphyr qui passe, tout a sa voix dans l'hymne de l'universelle harmonie. Quant à moi, discordance plaintive, rhythme inutile et déplacé dans ce concert immense, je suis au sein de l'immortel chef-d'œuvre comme un membre retranché, triste, seul, étranger au mouvement qui entraîne tout autour de moi, semblable au miroir des eaux qui reflète les vapeurs colorées de l'air, les feuilles des forêts, les fleurs du printemps, et qui n'a par lui-même ni forme ni couleur. »

Cette note douce et triste est rare, même dans les *Poésies diverses* de M. Rangabé : ce n'est qu'une forme accidentelle de son talent souple et varié; ses ballades se rapprochent de la poésie populaire, mais avec un art qui les relève et les fera vivre. Il a encore composé un poëme à lord Byron; deux drames, *Phrosyne* et la *Veille;* des *Contes et nouvelles;* enfin de nombreux travaux archéologiques, en grec et en français. M. Rangabé a la passion de l'art antique; les fouilles qu'il a dirigées sur les ruines des monuments anciens ont amené de précieuses découvertes, et provoqué de sa part des Mémoires d'un haut intérêt. Comme homme d'État, M. Rangabé a rempli d'importantes fonctions dans son pays et à l'étranger, en qualité de ministre ou d'ambassadeur. Il publie en ce moment ses *Œuvres complètes* en dix volumes.

George Zalokostas, né à Janina, a été l'un des plus intrépides soldats de l'indépendance, et sa muse a revêtu la vigoureuse allure, l'inspiration guerrière de la vie du Klephte. Il combattit en Roumélie, en Morée, tantôt vainqueur, tantôt battu et fugitif, mais retrempant toujours son courage dans l'amour de la patrie et les chants que lui inspirait l'ardeur de la lutte. Il était parmi les défenseurs de Missolonghi, et put échapper à la catastrophe de

ce siége, qui coûta à la Grèce tant de sang généreux; il s'échappa les armes à la main, en forçant le passage à travers les Turcs, mais les trois quarts de ses compagnons périrent dans cette tentative désespérée. Pour lui, il courut à de nouveaux périls, et put enfin assister au triomphe de la patrie. Une douleur profonde, la mort d'un enfant chéri, lui inspira les stances suivantes :

« O lune bien-aimée, tu ne souffres pas, et je souffre! Pourquoi donc parais-tu si triste là-haut dans le ciel?

« Toi qui répands tes rayons d'or sur la terre et de magiques enchantements sur les flots, pourquoi m'enveloppes-tu d'une lueur si pâle que je ressemble à un trépassé dans son tombeau?

« O lune, parmi les anges qui habitent tes royaumes, mon ange n'est-il pas? Et n'est-ce pas un baiser de ses lèvres que ta lumière m'apporte?

« Écoute ma prière, prends ce soupir, et dis à mon enfant que mon âme dort avec lui sous la terre. Et s'il veut savoir quand mes maux finiront, réponds-lui qu'ils ne seront terminés que lorsque tes rayons bleus rencontreront ma tombe. »

Depuis ce moment, la muse de Zalokostas a des accents moins rudes; elle revêt un sentiment profond de tristesse et de mélancolie, dont ses poésies fugitives portent l'empreinte; les meilleures de son recueil sont celles où l'âme épanche ses douleurs, ses regrets, et aussi le pressentiment de la fin prochaine : « Je voudrais mourir, s'écrie-t-il, car la vie est un tourment, et la mort une fête. »

Le meilleur poëme de Zalokostas, celui qui a consacré sa renommée, a pour titre *Armatoles et Klephtes*. L'armatole, on se le rappelle, était un chef grec, feudataire de la Porte; il veillait à la sûreté publique; mais quand il était

las de lutter contre ses compatriotes opprimés, et de servir l'oppresseur, il se révoltait à son tour et se faisait klephte. Le klephte et l'armatole étaient donc sans cesse aux prises, et les querelles publiques se compliquaient de haines particulières. Les Grecs et les musulmans avaient également à souffrir de ces luttes, qui ne nous sont guère connues que par les poésies populaires. C'est dans ces souvenirs que Zalokostas a puisé le sujet de son poëme, en le dédiant aux mânes de son enfant chéri. Il y retrouve, dans sa vieillesse, toute la séve et la vigueur inspirée de ses jeunes années. L'Académie d'Athènes a couronné cette œuvre, mais le poëte n'a pas joui de son triomphe; il était mort depuis quelques mois quand cet hommage fut rendu à son mérite. Une souscription publique permit à sa veuve de publier ses œuvres complètes.

La langue de Zalokostas a conservé la rudesse et l'incorrection de l'ancienne école, dite *vulgariste*. Depuis, l'idiome s'est singulièrement épuré et perfectionné au contact des auteurs anciens. C'est à cette nouvelle école qu'appartient M. Orphanidis, quoiqu'il puise aux mêmes sources d'inspiration que le précédent. Poëte et naturaliste, il a trouvé dans ses courses à travers la Phocide le sujet de son poëme *Anna et Phloras, ou la Tour de Pétra*. La scène se passe au pied de l'Hélicon, séjour chéri des Muses, et le souvenir des Klephtes s'y mêle au récit fantastique de la légende.

Le talent de M. Orphanidis se montre plus élevé, plus complet dans son poëme en cinq chants, *Chios esclave*. Ce n'est plus une scène klephtique, comme celles qu'ont célébrées la plupart des poëtes hellènes, mais un épisode de la domination génoise dans cette île de Chios, si belle, et pourtant si malheureuse. Les Grecs l'appellent encore un

paradis terrestre, et le poëte, à son début, lui adresse ce touchant hommage :

« Salut, Chios! Si tu n'es pas le berceau d'Homère, c'est chez toi du moins qu'il a placé l'Olympe. Saisi d'un saint respect, j'ai baisé la pierre où s'est reposé le génie de l'antique Grèce, et, dans le calme de la nuit, mon oreille attentive a cru distinguer, à travers les bruits harmonieux et confus de la nature, le vieil écho des paroles du divin aveugle.

« Salut, Chios, patrie des fleurs, fille charmante de ta mère! Un sang innocent a trop souvent arrosé ton sein fécond et béni; entre les fentes de tes pierres on trouve des ossements de martyrs. O toi! voyageur, qui cingles vers ce beau rivage, contente-toi d'en aspirer de loin les parfums; n'y descends pas, car tout ce que tu verrais déchirerait ton cœur. »

Cette petite épopée est composée avec art; l'intérêt est bien ménagé; les situations tragiques se dessinent avec vigueur, et le style, dans sa beauté sobre et expressive, est d'une parfaite correction. Cette forme élégante et pure est empreinte d'un grand charme, et donne une preuve vivante du progrès accompli dans la langue par les poëtes modernes. Le poëte est de son temps par la pensée et l'expression, mais son goût est empreint de la pureté antique : heureuse alliance dont on ne saurait trop féliciter les écrivains de ce pays.

La Grèce compte deux poëtes, deux frères du nom de Soutzos. L'un, Panayote Soutzos, remplit des fonctions politiques et administratives. Il a composé des odes, des drames, des romans. Le *Voyageur* rappelle le *Manfred* de Byron, et le poëme du *Messie* offre de véritables beautés. Il a aussi publié en français les *Odes d'un jeune Grec*. Mais

l'autre frère, Alexandre Soutzos, s'est acquis une renommée bien plus haute, et même une bruyante popularité. Les Soutzos appartenaient à une illustre famille de Fanariotes qui compta plusieurs hospodars parmi ses membres, et joua un rôle important dans les affaires de Turquie et de Grèce.

Alexandre Soutzos (1803-1863) naquit à Constantinople, fit ses études au gymnase de Chio, et les compléta à Paris. Notre langue lui fut familière dès l'enfance, et il se passionna pour notre littérature : c'est en français qu'il publia son premier ouvrage, l'*Histoire de la Révolution grecque* (1829), remarquable par la composition et le style. Mais c'est surtout à la satire politique qu'il a dû sa réputation et son influence. A son retour en Grèce en 1830, il attaqua avec violence le gouvernement de Capo d'Istria, et alla même jusqu'à faire l'apologie de l'assassinat politique. Cette polémique acharnée, excessive, qui enflammait les passions populaires, se produisait dans une série de satires pleines de verve et d'originalité, le *Compte rendu*, la *Circulaire*, la *Pétition d'un citoyen au Président*, etc. Il parut se calmer un peu à l'avénement du roi Othon de Bavière en 1832; mais bientôt, en voyant l'influence que prenaient les étrangers, les Allemands, autour du trône et dans les affaires, il recommença ses attaques dans une gazette satirique en vers, la *Balance grecque*, sorte de *Némésis* au fouet vengeur, dont la publication fut bientôt arrêtée par le gouvernement. Soutzos fut obligé de quitter la Grèce; mais dans cet exil où il passa la plus grande partie de sa vie, il continua la guerre contre les hommes et les institutions de son pays. L'opposition était pour lui un besoin, une affaire de tempérament autant que de conviction patriotique; il suffisait qu'un parti fût

au pouvoir pour qu'il cherchât à le renverser, et le trône allemand d'Othon ne put résister à ces coups. Le peuple athénien, toujours spirituel et frondeur, battait des mains aux attaques répétées de son poëte favori, et du mépris à la chute, il n'y a qu'un pas. En 1839, Soutzos publiait à Bruxelles deux comédies satiriques et politiques, le *Premier Ministre* et le *Poëte indomptable*. L'indomptable, c'était lui-même; car ni les condamnations, ni l'exil n'avaient pu briser cette fière énergie du satirique patriote, et il continua la guerre dans de nouveaux libelles, la *Ménippée*, le *Portefeuille poétique*, la *Révolution du* 3 *septembre*, le *Miroir*, le *Panorama de l'Assemblée*, etc. Patriote sincère, il voulait sa patrie grande et forte, et il rendait le pouvoir responsable de tout ce qui paraissait entraver le développement politique et national : de là cette verve agressive, cette véhémence de passion qui circule comme une flamme dans tous ses écrits. Les hasards de l'exil le poussèrent successivement à Paris, à Londres, à Munich, à Berlin, et même à Saint-Pétersbourg, où l'empereur Nicolas, qui n'aimait pourtant guère l'opposition, fit un accueil flatteur à ce poëte démolisseur de l'autorité.

La verve satirique de Soutzos était doublée d'un talent lyrique remarquable. On en voit la preuve dans son poëme ayant pour titre *l'Errant*, qui restera comme son chef-d'œuvre, et où sont déposées ses impressions intimes, la pure essence de sa verve poétique; ajoutons-y un roman intéressant, *l'Exilé*. En 1853, le réveil de la question d'Orient ralluma sa verve et exalta ses espérances pour l'agrandissement de la Grèce; il entreprit un grand poëme, la *Guerre d'Orient*, et y travailla huit années sans pouvoir l'achever. Ses forces déclinaient; il voulut revoir la patrie qu'il avait tant aimée, mais ce fut pour mourir presque

aussitôt à l'hôpital grec de Smyrne. Sa mort fut comme un deuil public, et l'Assemblée nationale d'Athènes lui vota une statue. Malgré ses excès de plume et de caractère, Soutzos a laissé une mémoire chère au patriotisme grec, et comme écrivain, sa place est des plus honorables. Il avait une facilité extraordinaire de composition; pourtant il travaillait beaucoup son style, et sa langue est à la fois claire et sobre, élégante et précise.

Quoique la langue grecque tende de plus en plus à l'unité et à une forme classique définitive, elle a pourtant encore divers dialectes, notamment celui des îles Ioniennes, longtemps soumises à la domination de Venise, et où le génie italien a laissé une forte empreinte. C'est dans ce dialecte qu'avait chanté l'auteur de l'*Hymme à la liberté,* Denys Solomos, auteur d'un admirable fragment publié dans l'*Anthologie ionienne* et intitulé *Lambros*. La langue poétique qu'adopta Aristote Valaoritis, né à Leucade (Sainte-Maure), est le dialecte de l'Épire, en souvenir de ces intrépides Klephtes épirotes qu'il a fait revivre dans ses poëmes. Il les a publiés sous le titre de Μνημοσύνα, et, malgré une certaine opposition de la critique, il n'en a pas moins conquis une place honorable parmi les poëtes de la Grèce moderne. Il y a des scènes d'un dramatique intérêt dans plusieurs de ces poëmes consacrés à la lutte héroïque des Épirotes contre le féroce Ali-Pacha de Janina. Rien de plus émouvant que les épisodes de cette glorieuse résistance que les Souliotes, retranchés dans leurs rochers, opposèrent aux attaques réitérées d'Ali-Pacha et des armées musulmanes. On se rappelle ce sublime sacrifice de cent femmes souliotes, qui se formèrent en ronde funèbre, et se précipitèrent une à une dans les abîmes de l'Achéron, plutôt que de tomber entre les mains du féroce Ali. Ces souvenirs, réveillés par

la poésie, entretiennent et ravivent chez les Grecs les sentiments patriotiques; puissent-ils les porter à ne pas compromettre les libertés acquises au prix du sang, par des luttes stériles et sans but!

La Grèce antique a légué au monde les plus parfaits modèles de l'art dramatique. Trouvera-t-elle en ce genre des successeurs dignes d'elle parmi ses descendants? C'est encore le secret de l'avenir. Jusqu'ici, les œuvres scéniques se bornent à des imitations, à des tentatives plus ou moins heureuses; l'art ne fait que de renaître, et il n'a pas dit son dernier mot dans cette jeune nation.

Les premiers essais dramatiques datent du commencement de ce siècle, et ils sont écrits sous l'influence de l'art ancien. Telles sont les deux tragédies de Rizos Neroulos, *Aspasie*, en trois actes avec chœurs, et *Polyxène* (1813), en cinq actes, qui offre des situations vraiment pathétiques. Ces pièces furent souvent représentées sur les théâtres de Jassy, de Bukharest, d'Odessa et de Corfou. Il y a aussi une tragédie d'*Achille*, par Athanase Christopoulos, qui a surtout excellé dans le genre anacréontique. Mais ce théâtre était plutôt fait pour les lettrés que pour le peuple; il en était de même des nombreuses traductions qui se faisaient des meilleures pièces de la scène française et italienne.

Aussitôt après sa délivrance, la Grèce eut un commencement de théâtre national. La pièce intitulée *Nikirate* est un drame en trois actes qui a pour sujet la catastrophe de Missolonghi; il date de 1826, et est dû à la plume d'une femme nommée Evanthia. Nous avons cité la tragédie de *Botzaris* par A. Soutzos. Le drame de Zambelios, intitulé *Karaïskakis*, est également un sujet national, un épisode de la guerre contre les Turcs.

Il y a aujourd'hui des théâtres à Athènes et dans plusieurs autres villes, mais, au lieu de pièces originales et nationales, on n'y représente guère que des œuvres traduites ou imitées de l'italien et du français. C'est affaire de mode; et encore le choix n'est pas toujours très-heureux. Sauf M. Skylizzis, qui a traduit quelques-uns des chefs-d'œuvre de Molière, le *Misanthrope,* le *Tartufe* et l'*Avare,* les écrivains choisissent de préférence nos pièces légères, nos vaudevilles et nos farces pour les adapter au théâtre grec : ce n'est pas un moyen de former le goût ni de contribuer au progrès de l'art.

Il est pourtant un écrivain actuel, M. Vlachos, qui a lutté contre cet entraînement, et entrepris de donner au théâtre comique un caractère national; il y a réussi dans une certaine mesure; ses pièces ont été applaudies, et plusieurs même couronnées par l'Académie. Il en est quatre qui méritent surtout l'attention : la *Fille de l'épicier,* le *Siége d'un gendre,* le *Mariage pour cause de pluie* et le *Capitaine de la garde nationale.* Cette dernière, couronnée au concours académique de 1868, est celle qui porte le mieux l'empreinte des mœurs nationales. En général, ces pièces sont faibles d'intrigue; le but de l'auteur a été surtout la peinture des caractères et de la société actuelle.

Avant de devenir écrivain dramatique, M. Vlachos s'était déjà fait connaître par divers recueils de poésie, l'*Aurore* (1857), les *Heures* (1863), un petit poëme, *Phidias et Périclès,* et une belle traduction des *Méditations* de Lamartine, qui lui avait coûté quatre années de travail.

A côté de Vlachos se place avec honneur Démétrius Bernardakis, qui a déployé un talent réel dans plusieurs compositions dramatiques : *Mérope,* tragédie classique; les *Kypselidis,* autre tragédie inspirée par l'antiquité; un drame

romantique, *Maria Dezapatri,* et une pièce toute récente, *Phrosyne,* en cinq actes et en vers comme les précédentes.

La mort a emporté récemment un jeune écrivain dont les débuts promettaient une brillante carrière, Spiridion Vasiliadis, qui s'était fait connaître sous le pseudonyme d'Orion. Il a laissé deux drames en vers, *Loukas Notaras* et les *Kallergis,* ainsi qu'un volume intitulé *les Nuits attiques,* tableaux tirés de l'histoire et des mœurs de la Grèce.

Plus jeune encore vient de mourir, à vingt-quatre ans, Athanase Mavromichalis, dont les deux tragédies *Coriolan* et la *Prise de Tripolizza* ont été applaudies sur le théâtre d'Athènes. — Zambelios et Piccolos, morts également, méritent au moins une mention pour leurs tentatives heureuses à la scène. — Enfin, dans des genres divers, la Grèce cite avec honneur les poëtes suivants : Jean Skylizzis, Karasoutzas, Terzetis, Bikelas, Paraschos : la pléiade poétique se renouvelle sans cesse, quand l'ombre de la mort éteint au firmament une de ses étoiles.

L'activité intellectuelle de la Grèce ne se manifeste pas seulement dans la poésie, au théâtre, dans l'histoire, dans les grands travaux de l'érudition et les traductions de toute sorte; on la trouve encore, non moins ardente et féconde, dans l'impulsion donnée à l'instruction publique et les publications nombreuses de la presse : quelques mots nous suffiront pour rendre complet ce tableau de la vie nationale au point de vue de son développement littéraire.

Le centre de cette activité réside dans le *Syllogos* de Constantinople, société dont l'action s'étend et rayonne sur tous les pays où se parle la langue grecque. Elle s'occupe surtout des écoles, de l'éducation publique, de la propagation des ouvrages scolaires; mais elle exerce aussi

son autorité sur la direction de l'esprit public et des aspirations nationales. Elle correspond avec tous les *Syllogues* secondaires établis dans les diverses provinces, formant ainsi avec eux une unité d'action et de propagande qui concourt vers un but commun. Chaque *Syllogue* agit séparément, mais sous l'impulsion et avec l'esprit de la société centrale. De plus, le *Syllogue* est en rapport permanent avec l'*Association parisienne des études grecques,* dont les travaux prennent chaque année une nouvelle importance; les publications s'échangent d'un pays à l'autre; il s'établit ainsi un courant d'idées, une émulation éminemment favorables au progrès. Les *Syllogues* sont soutenus, dotés, encouragés en Grèce par tous les hommes qui s'intéressent aux études et au développement de l'esprit national : c'est là que palpite le cœur du pays; c'est là qu'aboutit, par flux et reflux, la circulation intellectuelle, la vie morale, religieuse et patriotique.

Quant à la presse, son activité n'est pas moins digne d'attention. Les recueils périodiques, il est vrai, ont eu quelque peine à se soutenir; on a dû regretter la *Pandore,* revue fondée en 1850 par MM. Rangabé, Paparrigopoulos et Dragoumis : elle a disparu après vingt-deux années d'existence. L'*Almanach national* et le *Magasin pittoresque* ont également cessé de paraître; mais d'autres revues sont venues les remplacer; les principales sont l'*Homère,* le *Socrate* et le *Byron,* qui contiennent souvent de fort bons articles de littérature, de science et d'histoire. Le journal bi hebdomadaire *les Syllogues* publie tout ce qui concerne les sociétés littéraires portant ce nom. Mais les journaux politiques, nés aussitôt après la guerre de l'indépendance, se sont multipliés et répandus d'une façon surprenante : il y en avait trois en 1825; on en vit figurer près d'un cent

à l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Partout le journal s'épanouit sans contrainte ni censure; il n'est si petite ville qui ne possède le sien, et l'un des plus importants, le *Néologos*, se publie à Constantinople. Trieste, Alexandrie, Bukharest ont aussi leurs feuilles périodiques : partout où se parle la langue grecque, elle a un journal pour la représenter. Le journalisme a même eu les honneurs de la scène; il a inspiré à Rizos Neroulos, en 1837, une jolie comédie qui a pour titre *l'Homme qui a peur des journaux*, pièce qui malmène assez vigoureusement, par l'ironie et la satire, les rédacteurs de deux feuilles de l'époque, le *Spectateur* et le *Progrès*.

En résumé, la Grèce, par son activité intellectuelle, les progrès rapides de sa belle langue, entée sur le grec ancien, les nombreux travaux littéraires dus à la plume de ses écrivains, l'impulsion énergique et féconde des *Syllogues*, tend à se mettre à l'unisson de l'Europe et prouve qu'elle ne néglige aucun moyen de progrès. Il faut se rappeler qu'elle compte à peine cinquante années d'existence; qu'elle a toujours vécu au milieu de révoltes, d'intrigues et de tiraillements de toute sorte; que son organisation politique a plus d'une fois été compromise. Mais en présence des résultats acquis en si peu de temps, par une petite nation disposant de si faibles ressources, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il y a, dans ce peuple intelligent, si bien doué de la nature, héritier de si grands et si nobles souvenirs, le présage et les éléments d'un avenir glorieux. La question d'Orient, toujours ouverte, et plus imminente que jamais, offre à sa jeune ambition de séduisantes perspectives.

TABLE DES MATIÈRES

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE PORTUGAISE.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE.

INDEX

FIN DU TOME TROISIÈME ET DERNIER

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE.





